ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE DER SPITZE von M. DREGER



MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE SPITZEN-SAMMLUNG DES K. K. ÖSTERREICH. MUSEUMS F. K. U. I.

ZWEITE AUFLAGE

WIEN. ANTON SCHROLL & Co.

DRE Entwicklungsgeschichte der Spitze. 2.Aufl. Wien 1910
162 SS mit 63 Abb. und einigen Tafeln + 100
50.oo 200.-

3388. DREGER, Moriz. Entwicklungsgeschichte der Spitze, mit besonderer Rücksicht auf die Spitzen-Sammlung des Österreichischen Museums für Kunst und Industrie. Wien 1901. VII, 125 pp., with 84 pls & 26 illustr.
240,—


GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01515 2909

Ulrich Middeldorf

ENTWICKLUNGS-GESCHICHTE DER SPITZE VON M. DREGER

TEXTBAND

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE



Bildnis der Kaiserin Maria Theresia von M. Meytens. Nach einer Heliogravüre von J. Blechinger in Wien.

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE

MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE SPITZEN-SAMMLUNG DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN

VON

DR. MORIZ DREGER

TEXTBAND MIT 63 ABBILDUNGEN
ZWEITE, UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

WIEN 1910
VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN

VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE.

(Mit einigen Ergänzungen.)

Das vorliegende Werk ist als Glied einer Reihe von Veröffentlichungen gedacht, die unter besonderer Rücksicht auf die Sammlungen des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie die Geschichte der Weberei, Stickerei und verwandter Gebiete behandeln sollen.[1])

Der Verfasser fühlt sich zunächst verpflichtet, einem hohen k. k. Ministerium für Kultus und Unterricht, sowie der Direktion des k. k. Museums für die nachhaltige Unterstützung, welche das Erscheinen des Werkes möglich gemacht haben, den tiefstgefühlten Dank auszusprechen.[2])

Besondere Förderung hat der Verfasser auch erfahren durch Herrn Leopold Iklé zu St. Gallen in der Schweiz, Herrn Direktor Frauberger in Düsseldorf, Herrn Direktor Dr. Otto v. Falke in Köln[3]), sowie durch Herrn Max Heiden in Berlin, die ihm alle durch nähere Auskünfte und Überlassung von Abbildungen behilflich waren; insbesondere muß auch Herrn Professor Hrdliczka, Leiter des Zentral-Spitzenateliers in Wien, für seine namentlich in technischer Hinsicht wertvolle Unterstützung gedankt werden.

Die Geschichte der Spitze ist bereits mehrere Male behandelt worden. Wenn wir aber von Frau Tina Frauberger, Mme. Despierres, Josef Seguin und vielleicht noch dem einen oder anderen absehen, so ist kaum der Versuch gemacht worden, über eine rein äußerliche Aneinanderreihung von Tatsachen oder Anekdoten hinauszugehen.

---

[1]) Hievon ist inzwischen noch erschienen: »Die künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei innerhalb des europäischen Kulturkreises von der spätantiken Zeit bis zum Beginne des 19. Jahrhunderts, mit Ausschluß der Volkskunst.« Von Moriz Dreger. Wien 1904. Aus der k. k. Hof- und Staatsdruckerei 8°. Ein Textband und zwei Abbildungsbände.

[2]) Das Museum ist inzwischen dem neuerrichteten k. k. Ministerium für öffentliche Arbeiten unterstellt worden.

[3]) Jetzt Direktor des Kgl. Kunstgewerbemuseums in Berlin.

Ein besonders gefährliches Buch ist das der Mrs. Bury Palliser (A History of Lace, London 1869), das auch in französischer Übersetzung vorhanden ist und weite Verbreitung erlangt hat.[4]) Es ist ein wüstes Chaos von Nachrichten; wenn man in einer Richtung fortgeschritten zu sein glaubt, wird man plötzlich wieder ins Bodenlose zurückgeworfen. Besonders bedenklich ist auch das Streben, die Spitze möglichst weit zurückzudatieren, und das Kleben an den Worten, bei denen nicht berücksichtigt wird, daß sie zu verschiedenen Zeiten ganz Verschiedenes bedeuten können. Wer die Art der Schlußfolgerungen rasch kennen lernen will, lese nur die Ableitung der Vasenformen auf den sogenannten Potjeskanten aus den Darstellungen der Verkündigung nach. Sie sei hier — und zwar nach der Neuauflage — wörtlich wiedergegeben (S. 130, Anm. 53): »The flower-pot was a symbol of the Annunciation. In the early representations of the appearance of the Angel Gabriel to the Virgin Mary, lilies are placed either in his hand or set as an accessory in a vase. As Romanism declined, the angel disappeared, and the lily pot became a vase of flowers; subsequently the Virgin was omitted, and there remained only the vase of flowers.«

Zu deutsch: »Der Blumentopf war ein Symbol der Verkündigung. In den frühen Darstellungen der Erscheinung des Engels Gabriel vor der Jungfrau Maria werden Lilien entweder in seine Hand gegeben oder erscheinen als eine Beigabe in einem Topfe. Als der Romanismus (!) zu Ende ging, verschwand der Engel, und der Lilientopf wurde eine Blumenvase; in der Folge wurde auch die Jungfrau weggelassen und es blieb nur die Blumenvase übrig.«

Diese rührende Geschichte von der verlassenen Blumenvase ist natürlich auch in eine Reihe anderer Bücher übergegangen, so selbst in das sonst vernünftige Werk von Pierre Verhaegen »La dentelle et la broderie sur tulle ...« (Brüssel 1902, S. 140, Anm.).

Und doch muß man immer wieder auf dieses Buch der Frau Palliser zurückgreifen; denn es ist mit wahrem Bienenfleiße gearbeitet und enthält, besonders infolge guter Beziehungen der Verfasserin zu französischen Bibliothekskreisen, ganz riesiges, oft allerdings mißverstandenes und falsch angeführtes, Material; man kann aus dieser Fundgrube aber immer noch Neues gewinnen — nur darf man dem Gedankengange der Verfasserin nicht folgen.

---

[4]) Neuauflage: »History of Lace by Mrs. Bury Palliser, edited by M. Jourdain and Alice Dryden.« London 1902. Doch geben wir die Zitate auch in der Neuauflage unseres Werkes nach der früheren Ausgabe des Buches der Mrs. Bury Palliser, da diese ältere Ausgabe anscheinend mehr verbreitet und für die Verfasserin kennzeichnender ist.

»La dentelle« von Josef Seguin (Paris 1875) beweist bedeutend mehr kritischen Sinn, ist überhaupt sehr verdienstvoll, aber doch allzu zerrissen.

Eine wirklich ausgezeichnete Arbeit ist die von Mme. G. Despierres »Histoire du Point d'Alençon« (Paris 1886), ein Spezialwerk, dem die »Documents pour servir à l'histoire de la fabrication du Point d'Alençon« (Alençon 1883) von L. Duval vorangegangen sind.

Es ist so wenigstens auf einem, allerdings engbegrenzten, Gebiete der Versuch genauer historischer Forschung gemacht worden.

Ein sehr anerkennenswertes deutsches Werk ist das »Handbuch der Spitzenkunde« von Frau Tina Frauberger (Leipzig 1894); es beschränkt sich aber doch hauptsächlich auf Technisches, während dem Verfasser der vorliegenden Arbeit eine Trennung des Technischen und der historischen Entwicklung nicht zweckmäßig erschien, da sich letztere eben jeweilig ihre technischen Ausdrucksmittel schafft.[5])

Es standen dem Verfasser im ganzen somit nur wenige Vorarbeiten, die ihn wirklich förderten, zur Verfügung; es konnten darum auch nicht alle Teile gleichmäßig behandelt werden. In gewissem Sinne liegt das allerdings auch im Stoffe begründet.

Ein Vorteil für den Verfasser war die ziemlich reichliche Anzahl guter alter Musterbücher in der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie und vor allem die überaus wertvolle Spitzensammlung des Museums selbst, die an Umfang und Güte kaum durch eine andere übertroffen und höchstens von einer oder zweien erreicht wird. Außer eigenen Ankäufen verdankt das Museum seine Stellung in dieser Hinsicht hauptsächlich dem großartigen Legate der 1896 verstorbenen Bankiersgattin Frau Emilie von Schnapper, die in jahrelangem Sammeleifer mit feinem Verständnisse und bedeutendem Aufwande äußerer Mittel eine der glänzendsten Sammlungen älterer Spitzen zustande gebracht hat.

---

[5]) Die gestrickten Spitzen haben wir in die Betrachtung nicht eingezogen; da sie — bisher wenigstens — eine eigene künstlerische Entwicklung nicht durchgemacht haben. Andere, gleichfalls mehr nachahmende, Techniken konnten auch nur kurz berührt werden.

VORWORT ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Verschiedene äußerliche Hindernisse haben eine Neuauflage des seit mehreren Jahren vergriffenen Werkes verzögert. Natürlich mußte nun eine ziemlich weitgehende Umarbeitung durchgeführt werden; einerseits ist dieses Gebiet künstlerischen Schaffens inzwischen mehrfach von anderer Seite bearbeitet worden, anderseits hat auch die eigene fortgesetzte Beschäftigung des Verfassers mit diesem Gegenstande ihm manches in anderem Lichte erscheinen lassen.

Von den inzwischen erschienenen Werken wären etwa die folgenden zu erwähnen: Die bereits (auf S. VI, Anm. 4) erwähnte Neuauflage des Werkes der Frau Palliser, in dem die schlechte Anordnung nach Orten, als ob alles überall wieder von neuem anfinge, und auch die einzelnen Absonderlichkeiten leider beibehalten sind;[6]) Mrs. F. Neville Jakson (and Ernesto Jesurum), »A History of Hand-made Lace«, London 1900; Pierre Verhaegen, »La dentelle et la broderie sur tulle (en Belgique)«, Brüssel 1902, das in vielen Punkten ernster ist, als andere Werke; verschiedene Abschnitte in Max Heidens »Handwörterbuch der Textilkunde«, Stuttgart 1904; Mme. Laurence de Laprade, »Le point de France et les centres-dentelliers au XVII[e] et au XVIII[e] siècle«, Paris 1905 (mit etwas origineller Geographie, z. B. auf S. 36, Anm. 1 oder S. 8 und öfter »Ragusa in Italien«, übrigens auch mit historisch merkwürdigen Anschauungen); N. Hudson-Moores »Lace-book« (London 1905) ist wohl besonders unhistorisch. Durch die Reichhaltigkeit der Abbildungen, besonders nach älteren Bildern, zeichnet sich das Werk der Elisa Ricci »Antiche trine italiane« (Bergamo 1908) aus. Viel darf man von den »Materiaux pour servir à l'histoire de la Dentelle en Belgique« (Brüssel 1908 ff.) erwarten; doch ist bisher nur wenig erschienen. Und das ganze Werk wird wohl erst in einer längeren Reihe von Jahren vollendet sein.

Die großartige Ausstellung alter Spitzen aus österreichischem Privatbesitze, die im Jahre 1906 unter dem Protektorate Ihrer k. und k.

[6]) Daß slowakische Spitzen (Tafel LXX) als »South-Slavonian« bezeichnet sind, mag nur dem Österreicher auffallen, verleitet aber zu Schlüssen auf anderen Gebieten.

Hoheit der Frau Erzherzogin Maria Josefa zu wohltätigem Zwecke in Wien veranstaltet wurde, hat manchen herrlichen Schatz ans Tageslicht gebracht, wovon mehreres in einer Veröffentlichung des Verfassers abgebildet werden konnte. (»Die Wiener Spitzenausstellung von 1906«, Leipzig bei Hiersemann, 1906.) —

Schon in der ersten Auflage haben wir uns, wie auch in anderen unserer Arbeiten, bemüht, die Volkskunst wenigstens einigermaßen in den Kreis unserer Betrachtung einzubeziehen, und wir waren bestrebt, bei der Neuauflage dies in noch etwas größerem Maße zu tun. Wenn wir hier auch kein Werk über Volkskunst vorlegen wollten, so erschien uns doch nötig, nicht nur die, wohl seltenere, Einwirkung der Volkskunst auf die große Fortentwicklung zu berühren, sondern vor allem das Auslaufen der großen Kunst in volkstümlichen Werken; denn es zeigt sich immer mehr, daß ein großer Teil unseres alten Kunstbestandes, auch in den Museen, eben nicht der gleichmäßig fortschreitenden, sondern einer ausklingenden Bewegung angehört und darum, ohne Kenntnis der volkstümlichen Entwicklung, oft um Jahrzehnte, wenn nicht um Jahrhunderte, falsch angesetzt worden ist. Schon von diesem Standpunkte aus halten wir das Studium der Volkskunst für eine wichtige Sache für jeden Kunstforscher und hoffen nur, daß ein nützlicher Weg nicht allzubald durch hastiges Drängen und Unvorsichtigkeit wieder ungangbar gemacht werde.

Man hat sich bei der Neuauflage auch in noch höherem Grade als bei der ersten Ausgabe angelegen sein lassen, die heute üblichen Benennungen der Spitzen aus ihrer Entwicklungsgeschichte, und zwar meist bei der Entstehung der einzelnen Art zu erklären und das Aufsuchen durch ein möglichst genaues alphabetisches Inhaltsverzeichnis zu erleichtern. Allerdings durfte man dem Leser nicht zumuten, den ganzen Wust moderner Bezeichnungen kennen zu lernen, da Willkür, Halbbildung und Sucht nach augenblicklichem Vorteile vielfach zu der unsinnigsten und zu stets wechselnder Anwendung alter und neuer Ausdrücke geführt haben.

Wenn wir zum Schlusse den Dank an alle die Persönlichkeiten wiederholen, die uns bei der ersten Auflage des Werkes unterstützt haben, so müssen wir des uns im Jahre 1907 leider so früh entrissenen Professors Hans Hrdlicka noch mit besonderer Innigkeit gedenken. Dieser tüchtige und bescheidene Mann hat, wie wenige, dazu beigetragen, den Namen der österreichischen Spitze in der Welt geachtet zu machen.

Auch unserem Verleger sei für seine aufopferungsvolle Mühewaltung unser Dank ausgesprochen. —

INHALTSANGABE.

I. VORSTUFEN UND FRÜHZEIT DER SPITZE.

Semper hat die Spitze als die Blüte des Kunstgewerbes bezeichnet.

Für Semper war diese Behauptung unbedingt richtig; denn ihm war überhaupt nur die Renaissance echte Kunst, und als Blüte der Renaissance kann die Spitze mit vollem Rechte angesehen werden.

Die Spitze ist mit ihr entstanden und wird nur vergehen, wenn der letzte Hall des in der Renaissance angeschlagenen Tones, der ja auch noch durch Barock, Rokoko und die folgenden Zeiten hindurchtönt, völlig verklungen ist.

Die Sempersche Lehre, nach der die Kunstformen fast ausschließlich durch das Material und die Technik bedingt, ja sogar der Idee nach aus ihnen entsprungen sind, ist heute allerdings nicht mehr so in Geltung, wie vor zwanzig oder dreißig Jahren.

Professor Alois Riegl hat in seinen »Stilfragen« die gegenteilige Theorie verfochten, daß nämlich die künstlerische Absicht das Maßgebende sei, dem alles Material sich unterordne.

Man kann sich kaum einen größeren Gegensatz denken als den dieser beiden Lehren, und doch lassen sie sich sehr wohl miteinander vereinen.

Beide Auffassungen sind richtig, und beide Prinzipien waren wirksam und sind es noch; aber sie sind nie gleichzeitig miteinander an der Herrschaft gewesen oder vielmehr: der Kampf dieser beiden Prinzipien macht zum großen Teile den Inhalt der Kunstentwicklung aus.

Es soll nun im folgenden versucht werden, die Spitze als Teil dieser großen Entwicklung zu fassen.

A. VERSCHIEDENE VORSTUFEN.

Das künstlerische Bedürfnis, ein dichtes Gewebe nicht scharf abzuschneiden, sondern allmählich in freiere Formen aufzulösen und in das Nichts überzuführen, hat sich jedenfalls schon früh eingestellt.

Nicht hieher gehören die im ganzen dünn oder durchbrochen gearbeiteten, oft noch gemusterten, Stoffe, wie wir sie nicht selten schon auf altgriechischen Vasenbildern finden, oder die sogenannten Koischen Gewänder. Sie packen die Sache gewissermaßen vom anderen Ende an, indem sie das Durchbrochene zum eigentlichen Stoffe machen. Beiläufig bemerkt, werden wir allerdings sehen, daß auch die wirkliche Spitze als Endergebnis einer langen Entwicklung auf diesem Punkte angelangt ist; es ist aber nicht ihr Anfang. Vermutlich wird bei den antiken Stoffen der erwähnten Art, die fast nur aus ganz früher oder viel späterer Zeit überliefert sind, dem Geiste dieser Epochen entsprechend, der Schmuck auch zumeist farbig gewesen sein.

Heute noch sind die weitgewebten Stoffe, die sogenannten Dünnstoffe, besonders im Morgenlande für gestickte Binden, Kopftücher u. a. im Brauch und werden häufig in der Weise vernäht, daß man durch Verschieben einzelner Grundfäden und Zusammenfassen mittels neuer Fäden weitere Zwischenräume schafft. Solche werden besonders an den Rändern und Enden der Stoffe gebildet, so daß wir hier tatsächlich schon das der Spitze zugrunde liegende Streben zu erkennen vermögen. Eine Eigentümlichkeit vor allem persischer, aber auch inselgriechischer, Stücke ist das Durchbrechen der Stoffe nur in den Ecken, wodurch das Prinzip des Leichterwerdens nach außen in gewissem Sinne besonders folgerichtig durchgeführt erscheint.

Nicht selten kommt es auch vor, daß nicht der Grund, sondern die Musterung in der erwähnten Weise durchbrochen hergestellt ist.

Besonders aber, wenn der Grund das Durchbrochene ist — und das ist doch der häufigste Fall — kommen solche Dünnstoffarbeiten wirklichen Netzstickereien sehr nahe. Diese selbst haben für uns aber nur so weit Bedeutung, als sie den Randbesatz eines dichten Stoffes bilden, wie etwa bei den Bettlaken auf einem Fresko des Benozzo Gozzoli in S. Gimignano (vom Jahre 1465). Die spätantiken und mittelalterlichen, ein- und mehrfarbigen, Netzarbeiten können wir darum nicht hier besprechen, und es sei nur kurz darauf hingewiesen, daß an verschiedenen Orten (darunter im Österreichischen und im South-Kensington-Museum aus der Bockschen Sammlung) farbig gemusterte Seidennetzarbeiten aus dem Mittelalter erhalten sind. Besonders häufig scheinen farbige Netzarbeiten später in Spanien gewesen zu sein, wo sie zum Beispiele im Verzeichnisse des Besitzes Philipps II. (»Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«, XIV, 2, Nr. 401 ff.) wiederholt erwähnt werden; bei volkstümlichen Arbeiten waren sie offenbar auch in Italien immer im Brauche.

Mehr Beziehungen zur eigentlichen Spitze haben die weißen Netzarbeiten, die darum auch noch mehrfach, besonders bei Besprechung der älteren Spitzenmusterbücher, erwähnt werden müssen.

Bisweilen scheinen auch auf einem Netze befestigte ausgeschnittene Leinenarbeiten vorzukommen; auch werden Netzarbeiten an den Rändern zackig gearbeitet oder ausgeschnitten, so daß sie wirklich »Spitzen« bilden.

Ein sehr gutes Beispiel dieser Art, das sich an einer deutschen, in schwarzer Seide auf Leinwand ausgeführten Renaissance-Stickerei befindet, ist erst neuerdings aus der Lipperheideschen Sammlung für das Österreichische Museum erworben worden. Jedenfalls haben wir hierin schon wirkliche Vorstufen der eigentlichen Spitze zu erkennen.

Der Ausdruck *lacis* für Netz lebt noch im englischen *lace* fort, eine Namensübertragung, wie wir sie auf allen Gebieten des Kunstgewerbes, besonders auf dem der Textilkunst, beobachten können.

So ist ja auch der Name »*reticella*«, wie wir sehen werden, von den Netzarbeiten auf bestimmte spitzenartige Arbeiten und auf wirkliche Spitzen übergegangen.

Im allgemeinen dient die Netzarbeit aber doch mehr zur Herstellung ganzer Flächen und breiter Einsatzstreifen, so daß die große Entwicklung der Spitze von ihr nicht abgeleitet werden kann. Diese hat sich, wie gesagt, vielmehr durch das Streben nach allmählicher Auflösung des festen, dichten Stoffes am Rande gebildet.

Das Nächstliegende ist da wohl die Fransenknüpferei, über die auch noch näher gesprochen werden soll. Gewiß hat die praktische Nötigung, die darin besteht, die an den Schmalseiten des Gewebes heraushängenden Kettenfäden zu verfestigen, dafür die erste Anregung geboten; daß man aber bestimmte Kunstformen ausgebildet hat, ist natürlich wieder ein Ergebnis ästhetischer Bedürfnisse. Sicher ist die Fransenknüpferei schon in frühen Zeiten, so bei den Assyrern und Babyloniern, hoch ausgebildet gewesen, weniger anscheinend in der klassischen Antike, und so kam es auch nicht zu Spitzen in unserem Sinne, das heißt zu hauptsächlich plastischen, nicht farbigen, Erzeugnissen.

Dagegen hat, wenigstens in einer bestimmten Zeit der römischen Antike, eine der einfachsten Arten, den Stoffrand selbst ohne weiteren Ansatz zu beleben, bereits reichliche Anwendung gefunden, nämlich das Fälteln oder Krausen der Stoffe, das übrigens von Zeit zu Zeit immer wieder in Übung gekommen ist. Ob dabei eine durch die Herstellung gegebene Krausung des Saumes benützt oder alles absichtlich geschaffen erscheint, ist künstlerisch zunächst belanglos. Ich brauche hier nur auf die Saumbehandlung zahlreicher spätrömischer oder

italienischer und niederländischer Bildwerke des 15. Jahrhunderts zu ver weisen. Bei den italienischen Beispielen des 15. Jahrhunderts wollte man übrigens, beiläufig gesagt, diese Eigentümlichkeit auf die Nachbildung der alten Vorbilder zurückführen, aber gewiß mit Unrecht; denn sie war doch an den meisten antiken Werken nicht zu finden und es ist nicht einzusehen, warum man ihnen gerade eine solche Kleinigkeit abgesehen haben sollte, sie hätte denn ohnehin schon im Zuge der Zeit gelegen. In solchem Falle war dann aber der Zeitgeschmack das Bestimmende und man braucht erst recht keine Nachahmung vorauszusetzen. Jedenfalls waren solche wellige Kanten eben zu verschiedenen Zeiten »Mode« und gerade im 15. Jahrhunderte weithin verbreitet. Unter anderem zeigen uns das ein westphälischer Meister um 1400 im Wallraff-Richardts-Museum zu Köln (Nr. 40), zahlreiche Werke von Jan van Eyck, Roger van der Weyden, Memling, vom »Meister des Todes Mariens«, von J. van Scorel, von Neri di Bicci, von Pier di Cosimo, Verrocchio, Lorenzo di Credi, Luini, Raffael und selbst noch von Bronzino und Tizian (Dresdener Galerie Nr. 168), von Lucas Kranach und Holbein d. J.

Cesare Vecellio, ein weitläufiger Verwandter Tizians, bringt auf Blatt 65 seiner »Habiti antichi e moderni« (Venedig, 1589) einen venezianischen Kaufmann älterer Zeit und bemerkt dazu:

»portavano una camicia increspata, l'uso della quale rimase poi per molto tempo in Italia«.

»sie trugen gekrauste Hemden, deren Gebrauch sich in Italien hernach lange erhielt«.

So einfache Motive können natürlich immer wieder selbständig entstehen. Wir legen aber Wert darauf, festzustellen, daß die beginnende Renaissance wieder dazu gelangt ist.

Kurz zu erwähnen wäre hier noch eine andere Art des aus dem Stoffe selbst gewonnenen Randschmuckes: das Schneiden der Stoffränder in Zacken. Es war dies wohl im ganzen Mittelalter, besonders aber in dessen Spätzeit üblich; man erinnere sich der sogenannten Zatteltracht. Gute, verhältnismäßig späte, Beispiele bieten die blumenstreuende Gestalt auf Botticellis »Primavera« und die venezianische Frauentracht von 1464, die man in Raphael Jacquemins »L'Iconographie des costumes« (Paris, s. a. S. 221) abgebildet findet, oder der hier wiedergegebene italienische Kupferstich des 15. Jahrhunderts, der die Zacken schon in reicherer Form und freierer Anwendung zeigt (Abb. 2). Diese Zacken führen übrigens, wenn sie, an farbige Stickerei angesetzt, selbst bunt oder golden bestickt sind, zu dem über, was man später als »unechte spanische Spitze« (vgl. Seite 72) bezeichnet, so daß man diese nicht als bloße Nach-

ahmung der »echten spanischen Spitze«, sondern sogar als älter und nur in ihrer weiteren Entwicklung (mit goldenen Verbindungsmaschen) als Anpassung an die »echte« Art anzusehen hat.

Das weitere Verfolgen dieser Versuche würde uns jedoch nicht zu dem führen, was wir heute unter Spitze verstehen. Es sei aber erwähnt, daß die italienischen Ausdrücke für Spitze *merlo* und *merletto* (Zinne, Zinnchen) ursprünglich offenbar diese ausgeschnittenen Zacken bezeichnen; dies beweist uns besonders auch wieder Cesare Vecellio, der diese Ausdrücke bei Besprechung eines »*Habito antico di Giouane nobile, ornato per far l'amore*« (Blatt 38) und einer Afrikanerin (Blatt 434) verwendet.



Abb. 2. Italienischer Kupferstich, Mitte des 15. Jahrhunderts, Original im kgl. Kupferstichkabinett in Berlin (vgl. Jahrbuch der kgl. preußischen Kunstsammlungen, 1880).

Aber auch das französische »dentelle« scheint ursprünglich ähnliche Bedeutung gehabt zu haben.

Und offenbar hat auch das deutsche Wort »Spitze« ursprünglich denselben Sinn; wir werden jedoch auch den Ausdruck »zinnigen« finden, der dem italienischen noch mehr entspricht.

Um aber das zu erreichen, was wir heute als wirkliche Spitze empfinden und was, wie alles geschichtlich Gewordene, ein etwas flüssiger, nicht scharf umgrenzter, Begriff ist, konnte man zwei Wege einschlagen:

entweder man löste den Stoff selbst innerhalb des ursprünglichen Randes auf oder man fügte ihm außerhalb des Saumes neue Formen an. Natürlich konnte man auch beide Mittel verbinden. Die Auflösung des Randes erfolgt aber hauptsächlich durch den Durchbruch, der allerdings nicht an den Rand gebunden ist, sondern manchmal auch im Innern des Stoffes oder Stückes auftritt.

Die Durchbrucharbeit (*point coupé, punto tirato, punto tagliato, punto disfilato, sfilatura* usw. genannt) besteht darin, daß man nicht nur Fäden zusammenschiebt, sondern, was bei dichterem Stoffe eben nötig ist, einzelne stellenweise entfernt. Entweder werden die Fäden nur in einer Richtung des Gewebes ausgezogen, dann spricht man von einfachem Durchbruche, oder in beiden Richtungen, dann entsteht der Doppeldurchbruch. Doch sei vorweg erwähnt, daß weder die deutschen noch die entsprechenden fremden Ausdrücke immer streng auseinandergehalten werden.

Jedenfalls ist das Bedürfnis nach dieser Schmuckart uralt und die Herstellungsweise so naheliegend, daß jedes Volk unabhängig vom anderen darauf gekommen sein kann.

Es wird daher kaum verwundern, wenn sich selbst unter den altperuanischen Stücken, z. B. des Österreichischen Museums, die aus der Zeit vor der Entdeckung Amerikas stammen, Durchbrüche nachweisen lassen.

Höchst bemerkenswerte Proben solcher Art hat auch die Aufdeckung spätantiker und mittelalterlicher ägyptischer Gräber in den letzten Jahren ans Licht gebracht; so findet sich unter den ägyptischen Funden des Österreichischen Museums eine ganz primitive Durchbrucharbeit, die einfach durch das Ausziehen gewisser Fadengruppen in beiden Richtungen entstanden ist, so daß sich ein breites Carreaumuster ergibt.

Einen streifenweise, anscheinend schon in der Weberei, durchbrochenen Stoff aus Akhmîm, doch ohne Ausnäharbeit, erinnern wir uns im South-Kensington-Museum gesehen zu haben.

Selten sind in den Sammlungen Europas jedoch wirkliche ausgenähte Durchbrucharbeiten solcher Herkunft und dann wohl etwas späteren Datums. Je eine dieser Arbeiten findet sich im Kunstgewerbe-Museum zu Düsseldorf (aus Trunka bei Sint [Nikopolis]) und in der auch sonst bedeutenden Stickerei- und Spitzensammlung des Herrn Leopold Iklé zu St. Gallen in der Schweiz (Abb. 1).

Bei dem Stücke des Herrn Iklé findet sich, wie man am untersten Streifen in der Mitte deutlich erkennen kann, bereits die Form des Durchbruches, die man als Doppeldurchbruch bezeichnet; auch sind die übrig gebliebenen Fäden mit einem neuen Faden umschlungen.



Abb. 1. Mittelalterlicher Leinendurchbruch, Arbeit aus einem aegyptischen Grabe,
Iklé'sche Sammlung im Museum zu St. Gallen (Schweiz)

Bei dem Stücke in Düsseldorf wechseln rautenförmige, mit weißer, schwarzer, roter und blauer Seide gestickte Felder mit durchbrochenen weiß ausgenähten.

Volle Sicherheit über die Entstehungszeit dieser Arbeiten zu erlangen, ist kaum möglich. Es handelt sich hier aber auch nicht um eine absolute Zeitbestimmung, sondern um die entwicklungsgeschichtliche Stellung der Arbeiten.

Was bei den eben erwähnten Stücken am meisten auffällt, ist die Verwandtschaft mit den uns geläufigen, sogenannten südslawischen, Arbeiten. Man kann sich über diese Verwandtschaft auch kaum wundern, wenn man sich der nahen Beziehung der ganzen morgenländischen Kunst, von der die sogenannte südslawische nur ein Teil ist, zur späten Antike erinnert. Die südslawisch-orientalische Kunst ist in der Hauptsache eben nichts als ein Überrest der spätantiken, aus griechischen und orientalischen Elementen entstandenen, Mischkultur und hat sich darum auch gleichartig nicht nur unter den Südslawen, sondern auch unter den Rumänen, Griechen und vorderasiatischen Völkerschaften sowie in ihren Nachbargebieten verbreitet und erhalten.

Allerdings ist es noch nicht möglich, den Zusammenhang bis in die alte Zeit lückenlos herzustellen; man wird sich in der Besprechung der Typen auch meist auf neuere Arbeiten beziehen müssen. Wir wollen hier die Entwicklung aber wenigstens bis ins 15. oder 16. Jahrhundert zurück verfolgen, also bis in eine Zeit, wo das Abendland auf dem Gebiete der Nadelarbeit jedenfalls noch nicht die Lehrmeisterin des Orientes sein konnte.

Daß der Orient im Mittelalter den europäischen Völkern in der Stickerei vielfach überlegen war, geht wohl schon daraus hervor, daß der italienische Ausdruck *ricamare* und der spanische *recamar* für Sticken orientalische Wurzel haben.

Wichtige ältere Beispiele für die hohe Entwicklung auch der volkstümlichen orientalischen Stickerei bieten die erwähnten »Habiti antichi e moderni« des Cesare Vecellio, ein Werk, das uns noch wiederholt beschäftigen wird, da es, obgleich bereits vielfach benutzt, immer noch neue Aufschlüsse zu geben vermag. Wie mehrere Stellen der den Abbildungen (401, 405, 434) beigegebenen Beschreibung beweisen, entstammen die dargestellten Trachten zum Teile schon der Mitte des 16. Jahrhunderts, ja noch früheren Perioden. Auch scheinen die fremden Trachten zum Teile von Kaufleuten und Zeichnern, die an Ort und Stelle arbeiteten, Vecellio zugesendet worden zu sein; wenigstens hebt dieser die Mühe hervor, die das Zusammenbringen gemacht habe. Die Dar-

stellungen erwecken im großen und ganzen auch den Eindruck völliger Treue.

Auf dem Blatte 401 findet sich nun eine Bäuerin aus Candia dargestellt. Ihr weißes Leinengewand trägt am Ärmel nach oben gerichtete Zacken, die aber leider nicht deutlich zu erkennen sind. Wichtig ist das Kopftuch, das auch die Brust umhüllt und im Rücken tief herabhängt; es ist mit zwei breiten gemusterten Streifen besetzt, an die sich beiderseits zwei Zackenreihen anschließen; an den Enden finden sich noch gemusterte Streifen und Fransen. Die Beschreibung sagt:

»con un velo di lino tessuto molto chiaro, alquanto lavorato all' aco s' acconciano la testa, auuolgendoselo di maniera intorno ad essa, che ne lasciano pendere, & cader una parte giù per le spalle.«	*»mit einem sehr fein gewebten Leinenschleier, teilweise mit der Nadel gearbeitet* (d. h. wohl bestickt), *umhüllen sie das Haupt, und zwar in der Weise, daß ein Teil über den Schultern herabhängt.«*

Ein ähnliches Kopftuch, das gleichfalls weit im Rücken herabfällt, finden wir bei einer Frau aus Mytilene (Blatt 405). Das rückwärts herabhängende Stück hat wieder zwei Ornament-Streifen, die beiderseits mit Zacken verziert sind, und unten setzen wieder lange Fransen an, wie sie sich, beiläufig bemerkt, auch am unteren Ende des Obergewandes vorfinden. Wenn wir der Zeichnung bis in die Einzelheiten folgen dürfen, so wäre das Ornament der Zierstreifen eines der geometrischen, aus Ranken- und Schneckenlinien bestehenden, heute noch üblichen Motive südslawischer Stickereien. Die Ärmel des Obergewandes enden in Zacken; am oberen Ärmelansatze und auf der Achsel läuft ein Band mit eingezeichneten Kreisen, jedenfalls einer abgekürzten Darstellung von Buntstickerei, Durchbruch oder Verwandtem.

Da die ältesten dieser orientalischen Arbeiten, die ägyptischen Funde, bunt sind und auch heute noch die bunten Stickereien im ganzen Oriente vorherrschen, so wird man wohl nicht fehlgehen, wenn man sich auch diese Stickereien, Zacken und allenfalls vorkommenden Durchbrüche vorherrschend farbig und größtenteils in (der nicht dem Charakter eigentlicher Wäsche entsprechenden) Seide ausgeführt vorstellt.

Ausgesprochene Durchbrüche und spitzenartige Zacken zeigt dagegen eine andere Darstellung bei Cesare Vecellio, wo das abgebildete Gewandstück unbedingt mit dem Oriente zusammenhängt. Auf Blatt 113 (Abb. 3) finden wir eine venezianische Dame dargestellt, die sich, auf einem Altane sitzend, in der bekannten Weise das Haar im Sonnenlichte golden

färbt. Über das Gewand heißt es in der beigegebenen Beschreibung unter anderem, wie folgt:

»vsano questo habito di seta, ò tela leggiera chiamato schiavonesco.«	*»sie tragen dieses Gewand aus Seide oder leichtem Linnen, es wird das ‚slawonische' genannt.«*

Dieses Kleidungsstück ist eine Art Hemd mit weiten Ärmeln, reich mit durchbrochenen Streifen und am Halse mit Zacken besetzt; im Wesen ist es aber nichts anderes als das noch heute allgemein im Oriente, auf der Balkanhalbinsel und weit in die ungarischen, rumänischen und slawischen Gebiete hinein übliche Frauengewand, zu dem auch der genannte Stoff »feine Leinwand« recht gut paßt, wenn sie im Volke auch nicht immer gerade fein ist. Die Bezeichnung *»schiavonesco«*, »slawonisch«, deutet jedenfalls darauf hin, daß die Venezianer dieses Kleidungsstück aus Slawonien oder Dalmatien übernommen haben, wo solche Gewandstücke heute noch üblich sind. »Slawonisch« bedeutet für den Venezianer bekanntlich auch »dalmatinisch«, wie schon der Name der *»riva degli schia-*



Abb. 3. Venezianische Dame sich das Haar in der Sonne färbend. Aus Cesare Vecellios »Habiti antichi e moderni«.

voni«, an der die Dalmatiner anlegten, und die Worte Cesare Vecellios bei Blatt 411 beweisen:

»*Schiavone, ȣvero Dalmatino.*«	»*Slawonisch oder (auch) dalmatinisch.*«

Besondere Beachtung verdienen die Durchbruchstreifen in der Längsrichtung des Gewandes und um den weiten Halsausschnitt sowie die Zacken an diesem; doch soll darüber später noch eingehender gesprochen werden.

Cesare Vecellio gebraucht übrigens auch bei einer armenischen Frauentracht (Nr. 451) wieder den Ausdruck »schiavonesco« für ein entfernt verwandtes Kleidungsstück, so daß es scheint, daß dieser Ausdruck damals für lange hemdartige orientalische Gewänder überhaupt üblich geworden war; die nächstliegenden Träger orientalischer Gewänder waren für den Venezianer eben die »Slawonier«.

Die Bedeutung der orientalischen Durchbrucharbeiten für Italien, besonders für Venedig, das mit dem Oriente immer im engsten Verkehre stand und dorther mehr als eine Anregung empfing, kann auch aus dem hier wiedergegebenen Blatte aus Giacomo Francos »Nuova Inventione«,

Moſtra Suriana con altre meſtrette di redicelli



Abb. 4. Aus Giacomo Francos »Nuova Inventione« (Venedig, 1596).



Abb. 5. Leinenstickerei mit etwas farbiger Seide, deutsch, 14. Jahrhundert ($^2/_5$ der nat. Größe).
K. k. Österr. Museum für Kunst und Industrie zu Wien.

das uns »Syrische Muster und andere Reticellamuster« vor Augen führt, erkannt werden (Abb. 4).

Obgleich wir also wohl annehmen dürfen, daß die orientalischen Durchbrucharbeiten den europäischen in der Entwicklung vorangegangen sind, wollen wir doch nicht behaupten, daß sich eine so naheliegende Kunstübung — wenigstens bis zu einem gewissen Grade — nicht auch unabhängig in unseren Ländern entwickelt haben konnte. Es mag dies vor allem von den folgenden Beispielen durchbrochen gearbeiteter Nähte (à jour-Nähte), aber auch von wirklichen Durchbrucharbeiten, gelten.

Nicht gerade einen wirklichen Durchbruchssaum bietet die Abb. 5, aber doch eine nahverwandte Form (Luftsaum); es handelt sich hier anscheinend noch um eine Arbeit des 14. Jahrhunderts, wenn nicht um eine des 13. Die Schlingarbeit im Zwischenraume zwischen den beiden Leinenstücken hat Ähnlichkeit mit Füllformen, die nicht selten — besonders im 15. Jahrhunderte — auch auf dem Leinengrunde selbst neben festeren Sticharten ausgeführt werden und sich dann, nur an den Rändern der Form festgehalten, als freies Geflecht über dem Leinengrunde hinziehen. Technisch leiten solche Arbeiten, die über eingesteckte Nadeln gearbeitet zu sein scheinen, zu den frühen Flechtspitzen über. Nach Vermutungen des Fräuleins Emilie Stiasni, Leiterin-Stellvertreterin der Wiener Kunststickereischule, können wir auch eine Verbindung mit der Filetarbeit herstellen, doch würde ein näheres Eingehen darauf hier zu weit führen.

Besonders klar ist der ausgesprochen nahtartige Charakter früher Durchbrüche auf einem Triptychon vom Meister des Marienlebens im Wallraff-Richardts-Museum zu Köln (Nr. 73—75); die Stifter tragen hier wieder Chorhemden, die an der Achsel und am Ärmelansatze mit Luftsäumen geziert sind. Dieselbe Form ist auf einem flämischen Bilde des späteren 15. Jahrhunderts, der »Ausgrabung des heiligen Hubert« in der National-Gallery zu London (Nr. 783), und auf dem nebenstehend abgebildeten Altarflügel des Hugo van der Goes in der fürstlich Liechtensteinschen Galerie in Wien wahrzunehmen. Auch auf dem Bildnisse eines Geistlichen von Quentin Matsys in derselben Wiener Sammlung erkennen wir beim Ärmelansatze Luftsäume, durch zwei ineinandergreifende Bogenreihen gebildet, woran außen beiderseits aufgenähte Zacken anschließen.

So wie hier bogen- oder zackenförmig geführte Faden an der Stelle erscheinen, wo später reichere Einsätze üblich sind, ist es auch bei Kissen der Fall, so etwa auf der Darstellung des Todes der Maria in der Münchener Pinakothek vom Kölner Meister des Todes Mariä oder auf einer Darstellung der Madonna mit



Abb. 6. Rechter Flügel der »Anbetung der Könige« von Hugo van der Goes, in der fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien (nach einer Photographie von Ad. Braun & Cie., Dornach).

dem Kinde und Heiligen von Pinturicchio in der Kathedrale zu San Severino.

Schon mehr wirklicher Durchbrucharbeit nähern sich die folgenden Beispiele. Ein Bild von Carlo Crivelli († 1493) in der Berliner Gemälde-Galerie (Nr. 1156) zeigt Maria Magdalena mit einem Halssaume, in dem drei Reihen kleiner kreisrunder Löcher eine Art Zackenband bilden; in der Mitte der so entstehenden Dreiecke sind noch einzelne Durchlochungen angebracht. Eine bedeutend reichere Form findet sich auf einem anderen Bilde desselben Meisters in der National-Gallery zu London (Nr. 788) an dem Hemde der heiligen Barbara. Auf einem Bilde von Luca Signorelli in der Berliner Galerie (Nr. 79) ist der Halsrand des Hemdes der heiligen Magdalena durchbrochen gearbeitet und kreuzförmig gemustert.

Auf der »Anbetung der Könige« von Sandro Botticelli in den Uffizien zu Florenz hat der eine König in dem lichten Gewande unterhalb der Achsel einen breiten Streifen in Weißstickerei mit ansetzenden Zacken, worin auch einzelne Punkte durchbrochen zu sein scheinen. Offenbar hat hier ein geistliches Gewand (Alba) als Muster gedient. Das auffällig tiefe Sitzen des Durchbruches mag sich aus einer deutlich ersichtlichen, noch vom Künstler vorgenommenen, Ummalung der Achselgegend erklären.

Nur nebenbei sei auf den König, der unmittelbar vor dem Christuskinde kniet, hingewiesen. Am obersten Teile des Ärmels finden sich netzartige Goldstickereien und reiche Zacken.

Auf einem Bilde von Gherard David in der Londoner National-Gallery (Nr. 1045) ist wieder an dem Ärmelansatz eines Chorrockes ein geometrisch reich gemusterter Durchbruchstreifen dargestellt. Ähnlich auch auf einem anderen Bilde des Meisters in derselben Sammlung (Nr. 1032), wo auf einer Seite sogar weiße Zacken, anscheinend gestickt, also ähnlich wie bei Botticelli, angesetzt sind.

Durchbrüche sind auch in der »Elegia sopra un collaretto« erwähnt, einem Gedichte des Firenzuola, das zwischen 1520 und 1530 entstanden ist und bisher als eine der ältesten Quellen für das Vorkommen wirklicher Spitze angesehen wurde (Palliser, S. 53).

»Questo collar scolpì la donna mia
Di basso rilevar, ch' Aracne mai
E chi la vinse nol faria più bello.
Mira quel bel fogliame, ch' un acanto

»Diesen Kragen arbeitete meine Donna
So plastisch heraus, daß Arachne nie
Und ihre Besiegerin darin sie übertroffen hätte.
Sieh' dies schöne Blattwerk, das dem Bärenklau

Sembra, che sopra un mur vada carponi
Mira quei fior, ch' un candido ne cade
Vicino al seme, apr' or la bocia l' altro
Quei cordiglin, che 'l legan d' ognitorno,
Come rilevan ben! mostrando ch' ella
E' la vera maestra di quest' arte,
Come ben compartiti son quei punti
Ve' come son ugual quei bottoncelli,
Come s' alzano in guisa d' un bel colle
L' un come l' altro.

—

Gleicht, wie er auf allen Vieren über eine Mauer hinkriecht.
Sieh' diese Blumen, wie die eine rein dahin sinkt
Nahe dem Samen, die andere eben die Knospe öffnet.
Diese Schnürchen, welche alles durchlaufen und binden
Wie die schön hervorstehen und zeigen, daß sie
Die wahre Meisterin ist dieser Kunst!
Wie gut verteilt sind diese Stiche!
Sieh' wie gleichmäßig diese Knötchen sind!
Wie sie sich erheben, reizenden Hügeln gleich,
Und eines ist wie das andere.

———

Questi merli da man, questi trafori
Fece pur ella, et questo punto a spina
Che mette in mezzo questo cordoncello,
Ella il fe pure, ella lo fece.«

Diese Zacken für die Hand, diese Durchbrüche
Machte auch sie, und diesen Ketten- (Gräten-) *Stich*
Mit diesem Bändchen inmitten
Das machte auch sie, machte sie.«

Bei den Ausdrücken »fogliame«, »punto«, »merli« dachte man natürlich sofort an Spitzen, wegen der besonders betonten Plastik der Arbeit sogar an die sogenannte Venezianer Reliefspitze. Das ganze Gedicht betrifft jedenfalls einen erhaben gestickten Kragen und entsprechende Armkrausen; da in der sonst so ausführlichen Beschreibung gar keine Farbe genannt ist, wird man wohl eine Weißstickerei annehmen können. Sicher werden aber auch Durchbrüche *(trafori)* erwähnt. Und zwar finden sich diese Durchbrüche an den Handkrausen, somit offenbar schon in spitzenartiger Verwendung, wir meinen als Auflösung des Randes; aber das sind immer noch nicht wirkliche Spitzen, vor allem natürlich keine Reliefspitzen, die erst in der Spätrenaissance beginnen.

Wir sehen aber doch schon, wenn auch aus ziemlich unscheinbaren Anfängen, sich die spitzenartigen Durchbrüche entwickeln, wie wir gleichzeitig in bescheidenen Stäbchen, Zäckchen und Bogen die eigentliche Spitze in Vorbereitung finden werden.

B. DIE NÄHZACKE UND DIE ORIENTALISCHE SPITZE.

Wir wenden uns nun jenen Formen der Auflösung und Belebung des Stoffrandes zu, die außerhalb des ursprünglichen Saumes geschaffen werden, und zwar zunächst denen, die mit der Nadel gearbeitet sind und die gewöhnlich unmittelbar an den Befestigungssaum anknüpfen, mit dem die sonst ausfransenden Enden der Stoffe versehen werden.

Auch diese Arbeiten sind in älterer Zeit, den farbigen Innenstickereien oder Stoffmustern entsprechend, meist in Farbe gehalten. Noch farbige kleine Rundbogen sehen wir zum Beispiel an einer farbigen Borte des Hemdes auf Dürers Selbstbildnis vom Jahre 1498 im Prado zu Madrid. Doch schon im 15. Jahrhunderte, besonders in der zweiten Hälfte desselben, war die Sitte weit verbreitet, die Ränder der Leinenstoffe mit kleinen weißen, frei herausstehenden Knötchen zu benähen, die dem mehr plastischen und weniger auf Farbe gerichteten Geiste der Renaissance mehr entsprechen. So finden wir solche Knötchen auf dem »Selbstbildnisse Masaccios« in der Londoner National-Gallery, am Kragen eines Knaben auf dem »Wunder des heiligen Zenobius« von Botticelli in der Dresdener Galerie (Nr. 9) oder am Taschentuche einer Frau auf einem Bilde des Ursula-Zyklus von Carpaccio in der Akademie zu Venedig vom Jahre 1495. Statt Knötchen kommen auch kleine, kurze, genähte Stäbchen vor, etwa an dem Taschentuche, das eine der sogenannten Cortigiane von Carpaccio im Museo civico zu Venedig in der Hand hält, oder an dem Taschentuche des Mannes auf dem Bilde der Briefübergabe in dem oben genannten Ursula-Zyklus.

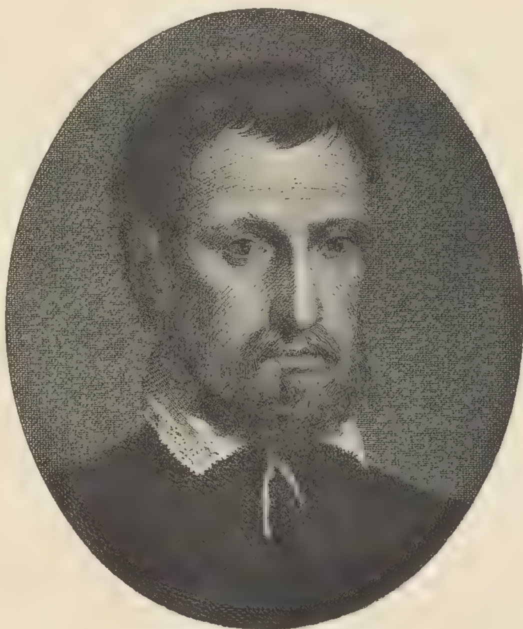


Abb. 7. Andrea Palladio (1528—1580), Stich von G. B. Cecchi.

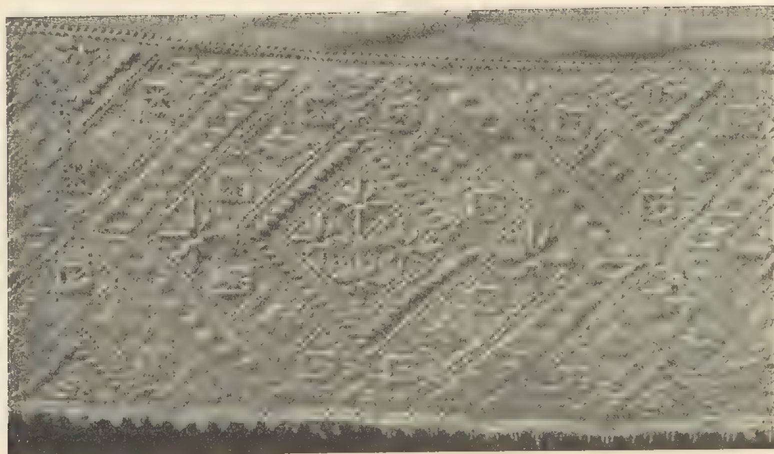


Abb. 8. Teil einer Kelchdecke (in deren Mitte eine Christusdarstellung), Leinenstickerei, deutsch, 16. Jahrhundert. Um $^1/_6$ vergrößert.

Auch ein weibliches Bildnis des Martin van Heemskerck (Berliner Galerie Nr. 570) zeigt an den Ärmeln kleine tupfenartige Zäckchen, und ganz ähnliche finden sich noch auf einem Jugendbildnisse König Johanns VI. von Schottland von Fed. Zuccaro in der National-Portrait-Gallery zu London vom Jahre 1574. Einfach sind auch noch die Zäckchen bei dem hier (Abb. 7) wiedergegebenen Bildnisse Palladios, obgleich der Durchbruch schon entwickelter ist.

Häufig sehen wir auch je drei Stäbchen zusammengeordnet, das mittelste dann meistens länger, so z. B. bei einer Kelchdecke des 16. Jahrhunderts in der Sammlung des Österreichischen Museums (Abb. 8); auch Bilder von Giov. und Gentile Bellini im Berliner Museum oder das Bildnis des Will. Cecil Lord Burghley, wahrscheinlich von M. Gherardts 1547 gemalt, in der Londoner National-Portrait-Gallery, bieten Beispiele dieser Art.

Reicher entwickelt sind noch die Zacken an dem Obergewande einer Gestalt auf dem erwähnten Bilde Carpaccios im Museo civico. Sie haben Dreiecksform und werden unten durch kleine, abwechselnd rote und blaue, Kugeln geschlossen; dabei sind die freien Seiten der Dreiecke selbst außen wieder mit kleinen Zäckchen versehen.

Ein Bildnis des Alonzo Sanchez Coello in der National-Portrait-Gallery, das Philipp II. von Spanien als englischen König, also wohl

zwischen 1554 und 1558, darstellt, zeigt an der Wäsche halbkreisförmige Bogen mit kleinen Kugeln. Bogen und Gruppen von je drei Stäbchen mit einander abwechselnd sehen wir auf deutschen Bildern von 1563 und 1557 (Wallraff-Richardts-Museum Nr. 440 und Nr. 439), Gruppen von je vier Stäbchen, von denen die beiden mittleren länger sind, auf dem Bildnisse einer Frau von P. Pourbus im Museum zu Brügge; in diesem Falle sind außerdem alle Stäbe durch zwei der Länge nach laufende Linien verbunden, so daß eine Art Doppelleitersaum entsteht, wobei immer je vier Sprossen einander näher stehen und dabei nur die zwei mittleren nach außen hervorragen.

Nach dem bereits erwähnten Musterbuche des *Giac. Franco* (»Nuova Inventione«, Venedig 1596) scheint es, daß die besprochenen kleinen Bogenformen den Namen »ponto in arcato« führten; doch ist es möglich, daß dieser Ausdruck auch die Bogen innerhalb der Durchbruchsäume bezeichnet, von denen noch die Rede sein soll.

Die englischen, spanischen und österreichischen Abgesandten, die sich am 16. August 1604 in Somersethouse versammelten und auf einem Bilde von Gherardts in der National-Portrait-Gallery zu sehen sind, tragen zum Teile bloß einfach gekrauste Halskrägen, zum Teile Stäbchenbesatz, zum Teile auch reichere Nähzacken. Man sieht also, wie lange sich die einfachen neben den reicheren Formen erhalten haben.

Immerhin ist es auffallend, daß Italien, und zwar Venedig früher als alle anderen Gebiete, so reiche Formen aufweist, wie wir sie auf dem oben erwähnten Bilde Carpaccios erkannt haben, und überhaupt können wir sagen, daß sich jede derartige Form, die auch in anderen Ländern unserer Kultur vorkommt, in Italien immer früher nachweisen läßt.

In Venedig finden sich unseres Wissens auch zuerst derartige Zacken in Form von Blättern oder Sternen. In dieser Beziehung ist wieder auf den mehrfach erwähnten Ursula-Zyklus Carpaccios hinzuweisen, und zwar insbesondere auf die 1491 gemalte Darstellung der Jungfrauen bei der Verherrlichung der hl. Ursula. Hier finden sich solche kunstvollere Zacken sowohl an den Unter- als an den Oberkleidern. Die Jungfrau mit der Fahne (links von Ursula) hat Hals und Nacken mit schwarzen lilienförmigen Zacken umsäumt, eine andere (ganz links) trägt am Halsrande des weißen Untergewandes ähnlich geformte Zacken von roter Farbe; der Hemdbesatz einer dritten (links von der Palme) scheint dagegen weiß und mehr rundlich zu sein, doch ist die Zackenform hier nicht mehr ganz klar. Auch die Bekleidungen anderer der dargestellten Jungfrauen sind mit freien Endigungen verschiedener Form geziert;

hervorzuheben wären eine kurze Franse schwarzer Farbe am Halse des Mädchens zur Rechten der einen Fahnenträgerin, dann ein einfach gekraustes schwarz gesäumtes Untergewand der Gestalt ganz rechts, endlich ein netzartiger Saum bei der einen Figur rechts sowie der reiche, mit Perlen besetzte Halssaum des Mädchens rechts von der Palme. Dieser letzterwähnte Saum endet mit freien Bogen und trägt nach jedem zweiten ein gestieltes herzförmiges Blatt. Man sieht hier also die verschiedensten Möglichkeiten freier Endungen vertreten, ein Beweis, wie sehr dieses Problem die Zeit beschäftigte. Jedenfalls haben wir in diesen einfachen Stäbchen-, Zäckchen- und Bogenformen die eigentliche Frührenaissancespitze zu erblicken, sind wir doch in unserer Betrachtung schon an das Ende dieser Periode gelangt.

Es ist übrigens bezeichnend, daß bei den Wäschebesätzen die Farben (Schwarz, Rot) neben dem durch das Material gegebenen Weiß bereits stark zurücktreten. In den Formen ist allerdings noch keine klare Scheidung zwischen Wäsche, Oberkleidungsbesatz und selbst Metallschmuck eingetreten; wir haben schon oben auf dieselben Bildungen bei Ober- und Unterkleidern hinweisen müssen. Bemerkenswert ist auch, daß auf dem zuletzt besprochenen Bilde die Jungfrau ganz rechts ein goldenes Halsband trägt, an dem sich dieselben lilienförmigen Zacken finden, wie wir sie bereits als offenbare Nadelarbeit auf dem Bilde erkannt haben. Anderseits ist auch der Halsschmuck der einen Jungfrau (rechts, nahe an der Palme) dem erwähnten netzartigen Saume der anderen sehr ähnlich. Auch sonst ist der Schmuck leicht durchbrochen gebildet; es geht eben derselbe Zug nach Leichtigkeit und Freiheit durch die ganze Bekleidung. Man vergleiche hiezu auch die, allerdings etwas spätere, Darstellung der Dame um 1550 bei Cesare Vecellio (Abb. 9).

Hervorzuheben ist auch, daß sich auf einem Schulbilde des Luigi Vivarini, um 1500 entstanden, im Museo civico zu Venedig (Nr. 61) die Heiligen Cosmas und Damianus an ihren breiten Kragen wieder dieselben lilienartigen Zacken tragen, wie wir sie auf dem Bilde des Carpaccio gesehen haben, nur weit größer. Daß es sich hier um eine Sache handelt, der vom Maler eine gewisse Wichtigkeit beigelegt wurde, ersieht man daraus, daß der ganze Kragen ursprünglich kürzer dargestellt war, aber auch in den später übermalten, jetzt wieder einigermaßen sichtbar gewordenen, Teilen dieselbe Zackenform zeigt; jedenfalls ist sie nach einem vorhandenen Vorbilde wiedergegeben. Die lilienartige Form im allgemeinen kann ja nicht wundernehmen; sie ist schon im 13. Jahrhunderte in der Textilkunst ein beliebtes Motiv, wie wir überzeugt sind, aus der antiken Palmette

hervorgegangen und vielleicht als ausgeschnittene Zacke schon im Mittelalter verwendet; neu ist nur die der Wäsche entsprechende weiße Ausführung.

Das im Jahre 1500 gemalte Bild des Gentile Bellini, die Findung des Kreuzes in einem Kanale Venedigs, zeigt bei dem links vorne knienden Mädchen zackenartige weiße und goldene Besätze an Hals und Ärmel. Besonders auffallend ist aber in der Längsrichtung des weißen Unterärmels ein schwarzer Luftsaum, beiderseits mit nach außen gerichteten Goldzacken besetzt, also in einer noch einigermaßen an das Mittelalter erinnernden Farbigkeit, aber doch schon renaissancemäßig in der Form und der Anwendung. Ähnliche doppelseitige Goldzacken laufen an der Seite des Rockes und am Überärmel in der Längsrichtung.



Abb. 9. Aus Cesare Vecellios »Habiti antichi e moderni«.

Diese einfachen genähten oder geschlungenen Zacken und Bogen — die Mache kann man nach den Bildern unmöglich feststellen — haben sich nun noch lange als äußerer Besatz für andere durchbrochene Arbeiten erhalten; noch die späten, sogenannten Venezianer Relief- und Rosenspitzen, die sich aus dem Randdurchbruch innerhalb des Saumes entwickelt haben, zeigen als wirklich freie Enden meist nur diese frühen

Stäbchen, Bogen und Zacken — nur verlieren sie allmählich völlig die Farbe, während die morgenländischen und die volkstümlichen Besätze, wie wir sehen werden, dauernd die mittelalterliche Farbigkeit bevorzugen.

Wie gesagt, diese kleinen Zäckchen, Stäbchen und Bogen sind die eigentliche Früh-, ja Hochrenaissance-Spitze und dauern noch über diese hinaus.

Es wurde bereits hervorgehoben, daß Italien, insbesondere Venedig, den übrigen europäischen Ländern in der Ausbildung der Randverzierungen durch Stäbchen und Bogen vorangegangen ist. Es fragt sich nun aber, wie das Verhältnis zum Oriente war.

Die verhältnismäßig großen Bogenzacken an dem früher besprochenen, »Schiavonesco« genannten, Morgengewande (Abb. 3), das wir als orientalischen Ursprunges erkannt haben, lassen eine frühe Entwicklung dieser Formen im Oriente voraussetzen. Auch die Darstellung einer Griechin von der Insel Sio (Chios) auf einem, allerdings etwas späteren, Stiche des G. de la Chapelle, läßt solche reicher gemusterte Zacken als Bestandteil der Nationaltracht und daher vermutlich als älteren Kunstbesitz dieser Gegend erkennen.

Es ist also möglich, bisher aber noch nicht zwingend zu erweisen, daß die orientalischen Völker auf diesem Gebiete tatsächlich vorangegangen sind und auf Italien, besonders auf Venedig, das mit dem Oriente ja immer in engster Verbindung war, auch in dieser Beziehung anregend gewirkt haben.

Auch das bereits erwähnte Blatt aus Giacomo Francos »Nuova Inventione« (Abb. 4) mit seinen syrischen Mustern könnte hier wieder in Betracht gezogen werden.

Cyprische Arbeiten, wie die auf Tafel 4 c wiedergegebene, scheinen vielfach noch alte Überlieferungen fortzuführen; doch wäre es gewagt, die Muster oder gar die einzelnen Arbeiten unbedingt für alt zu erklären. Es können in vielen Fällen auch Rückwirkungen der italienischen Renaissanceentwicklung auf dem Orient vorliegen.

Vielleicht darf man aber auch annehmen, daß orientalische Anregungen nicht nur nach Venedig und von hier weiter in unsere Kulturwelt gelangt sind, sondern auch direkt nach Süditalien, Sizilien und Spanien, und daß sich bestimmte Spitzentypen, die in frühen Spitzenmusterbüchern nach diesen Ländern benannt werden, hierauf zurückführen lassen.

Aber auch die »griechischen Spitzen« und die noch zu besprechenden Ragusaner Spitzen (vgl. Seite 101) sind wohl durch eine solche frühe Beeinflussung und Entwicklung zu erklären.

Es ist jedoch bemerkenswert — und läßt sich mit früher Entstehung wohl vereinen — daß alle die erwähnten östlichen Arbeiten, soweit wir sie als wirklich volkstümlich ansehen können, einfache geometrische Formen, wie sie die Arbeit selbst bei primitivem Schmucktriebe entstehen läßt und begünstigt, zur Grundlage haben. Es sind dies die Formen, die man in fast allen Büchern über die Spitze als »gothische Spitzen« bezeichnet findet; einen irreführenderen Ausdruck kann man sich aber kaum vorstellen.

Bezeichnenderweise hat die spätere großartige Weiterentwicklung der europäischen Spitze auf die orientalischen Länder fast gar keinen Einfluß ausgeübt. Auch ist der Orient in viel höherem Maße als Europa bei der farbigen Randverzierung geblieben; es steht diese eben immer in engster Verbindung mit dem inneren Schmuck des Linnens oder sonstigen Stoffstückes und dieser innere Schmuck ist im Oriente ja fast immer bunt geblieben.

So haben die bunten Stäbchen-, Bogen- und Zackenbesätze, meist in Seide mit der Nadel gearbeitet, die heute noch bei bosnischen und anderen Arbeiten in sehr primitiven Formen vorkommen, immer das Feld behauptet und gehen dann im späteren 18. Jahrhunderte, als die Kunst des näheren Orientes, nicht ohne Einfluß der europäischen, naturalistischer wird, ziemlich unvermittelt in sehr krassen Naturalismus über.

Die morgenländischen Spitzenbesätze wachsen so zu selbständigen Pflanzen in Blumen- oder Baumform heran; zumeist sind sie bunt und mit der jeweiligen Innenstickerei in der Farbe übereinstimmend. Als Material haben wir für diese Art nur Seide gefunden.

Ein marokkanisches Tuch aus Dünnstoff (Nr. 5018 der Sammlung des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie), mit Hirschen, Vögeln und Blumen bestickt, hat einen schmalen, vorstehenden Luftsaum aus violetter und weißer Seide, woran in Abständen von 3 bis 4 *cm* kleine Blümchen in den gleichen Farben angebracht sind; das Stück ist etwa in der Mitte des vorigen Jahrhunderts gearbeitet, zeigt aber einen älteren Typus.

Reicher und naturalistischer ausgebildet sind die Randbesätze dreier Battisttücher, die vielleicht in Syrien, Kleinasien, Armenien oder auf den griechisch-türkischen Inseln um 1800 entstanden sind. Die Innenstickerei, durchaus doppelseitig in Seide, läßt in ihrer ganzen Art über die Herkunft aus jenen Gegenden keinen Zweifel aufkommen.

Auf dem einen Tuche (Nr. 5131) sind in zwei einander entgegengesetzten Ecken gelbgrüne, in den beiden anderen Ecken violette ziemlich naturalistisch gehaltene Bäume dargestellt; der frei hängende Randbesatz besteht aus kleinen braunen und grünen Stielen mit grünen Blättern und vollkommen rund gearbeiteten blauen und weißen Blümchen.

Das zweite Tuch (Tafel 1) ist ringsum mit einer naturalistischen (Louis XVI-artigen) Ranke verziert und in den vier Ecken mit ein und demselben eigentümlichen Landschaftsbilde geschmückt, das aus einem steilen Felsen, einer Hütte und drei Bäumen besteht. Die Darstellung ist von unverkennbar orientalischem Gepräge: insbesondere der Hügel stimmt ganz mit orientalischen Arbeiten des 18. Jahrhunderts überein. Die Spitzenverzierungen sind bei diesem Stücke noch üppiger und bunter entwickelt als bei dem früheren.

Besonders eigentümlich ist das dritte Tuch (Tafel 2). Hier zeigen wieder je zwei einander entgegengesetzte Ecken dieselbe Stickerei in Seide, die diesmal mit Gold untermischt ist. Auf einem steilen Felsen, der in seiner schuppenförmig wechselnden Färbung durchaus dem früheren Tuche oder persischen Stickereien und Stoffdrucken des 17. bis 18. Jahrhunderts ähnelt, wächst ein Baum mit grünem Laube; davor befindet sich, an einen Zweig gebunden, ein etwas phantastischer Vogel und darüber die Inschrift:

Volerois mais jesvis lie
(»Ich flöge, doch bin ich gebunden«).

Die beiden anderen Ecken zeigen gekreuzt einen Lorbeerzweig und ein Palmblatt, darüber einen bekränzten Altar mit zwei Täubchen darauf; eines mit einem kleinen Zweige im Schnabel. Die Überschrift lautet: Cage d'amitie (Pfand der Liebe).

Die Blümchen der Spitze sind flächenhaft gearbeitet, ohne volle Rundung, entsprechen im ganzen aber den früheren.

Der Inhalt der Darstellung mag zunächst für eine orientalische Arbeit befremdlich erscheinen; doch spricht, abgesehen von allen Merkmalen der Zeichnung und Ausführung, wozu auch die echt orientalische Verwendung des mit Seide untermischten Goldes zu rechnen ist, gerade die fehlerhafte Form der Beischriften für nichteuropäische Herkunft (»Jesuis« in einem Worte, einmal »Oage« und »cage« statt »gage«; dann einzelne mißverstandene Schriftzeichen).

Wir dürfen nicht vergessen, daß die Zeit der europäischen Aufklärung auch in den höher gebildeten, besonders in den christlichen, Ständen des Orientes einen, wenn auch schwachen, Wiederhall gefunden

hat. Gerade die zuletzt genannte Arbeit läßt uns die ganze Gruppe kunst- und kulturgeschichtlich einordnen.

Bei einer besonders frei und kräftig gearbeiteten Bäumchenspitze sind die einzelnen Pflanzen, die eine Höhe bis 5 *cm* erreichen, nach ganz bestimmten Gruppen gegliedert und mit kleinen bunten Blumenbüschchen durchsetzt. Es ist ein ganz landschaftlicher Reiz erstrebt, der sich mit Innenstickereien in der Art der früher besprochenen Tücher wohl vereinen ließe.

Diese naturalistische Spitzenform hat sich neben den einfacheren Zacken noch heute auf Cypern und den griechischen und griechisch-türkischen Inseln erhalten; doch war die Erzeugung schon vor Jahren dem Aussterben nahe. Zwei Spitzen der Sammlung des Österreichischen Museums (1213, 1214) scheinen, nach der etwas giftigen Farbe zu urteilen, dieser Spätzeit anzugehören, zeigen aber auffälligerweise neben ganz naturalistischen Blumen noch Reihen kleiner dreieckiger Zacken, die sich offenbar aus einer weit weniger naturalistischen Periode erhalten haben und zugleich neuerdings beweisen, daß die freieren Formen tatsächlich nur naturalistische Umdeutung ursprünglich geometrischer sind.

Es sei hier nur beiläufig erwähnt, daß bunte plastische Blumen in Näharbeit um 1800 nicht nur als Spitzen, sondern auch mehr netzartig zur Herstellung ganzer Flächen, etwa Täschchen (Österreichisches Museum Nr. 2735), verwendet werden.

Auch die weißen Seidenspitzen, die heute, wohl nicht nach dem Erzeugungsorte, sondern nach dem Haupthandelsplatze, als Smyrna-Spitzen (bisweilen auch als armenische Spitzen) bezeichnet werden, gehören in diese Gruppe. Das Werk »Les Costumes populaires de la Turquie« von Hamdy Bey (Konstantinopel 1893) zeigt viele derartige Stücke an den Trachten der Frauen von Brussa, Manissa usw. Mehrere Spitzen bringen die Formen so frei und üppig entwickelt, daß man an die Herkunft von einfachen Zackenbesätzen kaum mehr erinnert wird, und doch ist diese durch andere Stücke wieder unzweifelhaft erwiesen. Vgl. Tafel 3. Verwandte Beispiele reichen auch noch weiter westlich, wie die aus Albanien stammende Arbeit auf Tafel 2 b.

Einzelne dieser orientalischen Arbeiten sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts auch nach Europa gelangt und hier an den bereits selbst naturalistischen Stickereien als Besätze zur Anwendung gelangt, doch ist die Verbindung nur rein äußerlich.

Bemerkt sei, daß ähnliche Arbeiten heute auch aus der Bukowina in den Handel kommen; noch ist nicht zu entscheiden, ob sie dort in älterer Zeit aus dem Oriente vielleicht durch Armenier eingeführt oder auf solche Anregung hin im Lande selbst gearbeitet worden sind.

Die orientalischen Zackenbesätze sind eine Sache für sich und sind trotz ihrer weiten naturalistischen Ausbildung im Grunde doch nie bis zu jenem Punkte gelangt, wo die echt europäische Spitze überhaupt erst anhebt, nämlich bei der Erkenntnis des besonderen Wäschecharakters; dieser fehlt zumeist selbst bei den erwähnten weißen Spitzen schon wegen ihres vorherrschenden Materials, der Seide.

Es schien uns darum auch angezeigt, in dem Augenblicke, da sich die ersten Regungen der echt europäischen Spitze zeigen, die orientalische bis zum Ende zu verfolgen und für uns hiemit zu erledigen.

Der heute so gewaltige Unterschied zwischen Morgen- und Abendland hat eben darin seinen Grund, daß der Orient heute trotz aller Wandlungen noch auf demselben Standpunkte der Weltanschauung verharrt, den alle Länder, die das Erbe der spätantik-orientalischen Mischkultur angetreten haben, von dieser übernommen haben. So lange dieser Geist auch im Abendlande herrschte, war der Unterschied nicht so groß und wesentlich. Erst mit der Spätgotik und vor allem mit der Renaissance und ihren verschiedenen Vorläufern in Italien hat die europäische Kunst und Kultur wieder eigene Wege eingeschlagen, die denen des sogenannten klassischen Altertums nahekamen; in der neuen bürgerlichen Bildung Europas trat, entgegen dem spätantik-mittelalterlichen Hange zur Unterwerfung unter überwältigende Eindrücke, der Drang nach freier Forschung, nach verstandesmäßiger und individueller Lösung der Fragen in den Vordergrund. Obgleich in der Kunst das Gefühl natürlich immer die Hauptgrundlage bleibt, so tritt jetzt, wie gesagt, der überall herrschende Verstand, der klarere Formengebung verlangt, doch auch in ihr als mitbestimmend hervor. Wir dürfen nicht vergessen, daß die Renaissancebewegung von Anfang an eine literarische und wissenschaftliche war, widmeten sich doch auch alle großen Renaissance-Architekten, Brunellesco, L. B. Alberti und wie sie heißen mögen, in hohem Maße der Theorie. Die größere Bedeutung des verstandesmäßigen und individualistischen Elementes ist es auch, die so große Ähnlichkeit zwischen der klassischen Antike und der Renaissance schafft und der Renaissancezeit die Antike als Erfüllung ihrer Träume von Kunst und Bildung erscheinen läßt. Dieser kühleren, klareren, verstandesmäßigen Richtung menschlichen Geistes scheint die greifbare plastische Form mehr zu entsprechen als die flächenhafte farbige Erscheinung der Dinge; solche Zeiten können sich vor allem in der Plastik aussprechen. Und auch in der malerischen Darstellung wird man mehr auf die Linie und

die Wiedergabe der räumlichen Erscheinung Gewicht legen, als auf die sinnliche Wirkung der Farbe an sich; so entwickelt sich denn auch besonders die Linearperspektive. Und selbst die Entwicklung der Luftperspektive ist nur eine Verfeinerung dieses Strebens, räumliche Vertiefung zu schaffen, nicht eine Rückkehr zum visionären Charakter spätantik-mittelalterlicher Kunst. Mit dem individualistischen Zuge hängt es dann zusammen, daß die einzelnen Teile eines Kunstwerkes oder eines kunstgewerblichen Erzeugnisses und die einzelnen Materiale, aus denen ein Ding gebildet ist, mehr Anerkennung finden.

Während in der vorklassischen Antike, im Mittelalter und heute noch im Oriente das Material sich in der Kunst eigentlich nur zufällig, meist nur als Beschränkung künstlerischer Absicht, geltend macht, wird es in anderen Zeiten ein mitbestimmender Faktor, auf den man bewußt Rücksicht nimmt. So entwickelt sich in der Baukunst des 15. Jahrhunderts die Rustika und der Quaderbau; so schwindet aber auch die Farbe aus den Hauptteilen des Baues und wird, außer in der reinen Dekoration, nur soweit beibehalten, als sie sich aus den verschiedenen Stoffen, Haustein, gebrannter Erde, Putz und Ziegel, ergibt. So schwindet denn auch in der Leinenwäsche allmählich die Farbe. Um 1500 ist dieser Vorgang noch nicht vollendet, aber doch schon sehr weit gediehen. In ihrer stoffgemäßen weißen Farbe oder sozusagen Farblosigkeit und rein plastischen Erscheinung sind die nun beginnenden europäischen Spitzenansätze bereits eine echte Renaissanceschöpfung. Aus den ersten bescheidenen Ansätzen hat sich aber ein großer, blühender Zweig des Kunstgewerbes entwickelt.

Ganz anders jedoch ist, wie gesagt, die Weiterentwicklung der ursprünglich verwandten Formen im Morgenlande vor sich gegangen. Denn, obwohl sich hier später und, wie gesagt, nicht ganz ohne europäischen Einfluß, eine Wendung zu größerem Naturalismus zeigte, so blieb doch selbst dieser Naturalismus höchstens auf der Stufe etwa der frühen gotischen Strömung; das Gebiet rein plastisch empfindender Darstellung wurde nur ausnahmsweise gestreift.

In Europa verrät sich das plastische Empfinden aber sofort beim Beginne der Renaissance oder macht vielmehr von ihr einen wesentlichen Teil aus. Sowohl in Italien als in den Niederlanden geht die Plastik der Malerei in der Entwicklung voran, und die Skulptur legt immer mehr die Farbe ab; schon die Van Eyck malen an die Außenseite ihrer Altäre farblose Nachbildungen plastischer Figuren.

Im europäischen Mittelalter und im Oriente suchen sich beim Ornamente Muster und Grund in der farbigen und linearen Wirkung möglichst die

Wage zu halten; man denke an die sogenannten »reziproken« Muster, bei denen Grund und Muster dieselbe Gestalt haben, oder an das, was man bei orientalischen und romanischen Arbeiten als »teppichartige Wirkung« empfindet. In der Renaissance wird dagegen das Muster, um seine selbständige Bedeutung zu heben, formell und farbig möglichst vom Grunde los gelöst, und so wurde die Spitze, bei der der Grund nichts und die Form alles ist, zu einem der wichtigsten Ausdrucksmittel des erstarkenden Renaissancegeistes.

Aber nicht nur die orientalische Kunst blieb da zurück, sondern vielfach auch die europäische Volkskunst, besonders die der europäischen Grenzgebiete, der iberischen, slawischen und nordischen Völker. Hier hat die Farbe mit all ihrer berauschenden, aber auch die Klarheit der Formen auflösenden, Wirkung die alte Vorherrschaft in viel höherem Grade gewahrt als in der Kunst der kulturell führenden Völker und Schichten Europas.

C. FRANSENKNÜPFEREI UND KLÖPPELARBEIT.

Wir wenden uns nun der zweiten Hauptart der außerhalb des ursprünglichen Stoffrandes entwickelten Zierformen zu, nämlich der Franse, der Fransenknüpferei und der damit in Verbindung stehenden Klöppelarbeit.

Die Semper-Schule wollte das Entstehen der Spitze überhaupt auf die ursprünglich freien Enden der Kettenfäden, die man zur Festigung des fertigen Stoffes verknüpfte, zurückführen. Zur Festigung des Gewebes hätte man die Enden aber wohl geknotet; daß dies jedoch in kunstvollen Formen geschah, das war doch in einem künstlerischen Bedürfnisse und nicht in einem materiellen Zwange begründet.

Die Fransenknüpferei hat sich, wie bereits gesagt, schon sehr früh zu hoher Vollendung erhoben; besonders assyrisch-babylonische Beispiele werden jedem Kunstfreunde aus alten Reliefs bekannt sein. Auch die frühgriechische Zeit war wenigstens einfacheren Fransen nicht abgeneigt, wie man aus zahlreichen frühen Vasenbildern erkennt. In der sogenannten klassischen Zeit der Antike tritt bei dem vorherrschenden plastischen Empfinden, das in den Gewändern vor allem klare Falten erstrebt, die Franse begreiflicherweise sehr zurück; in der römischen Kleidung hat sie wohl noch einige Bedeutung, im allgemeinen ist sie aber doch mehr das Kennzeichen ausländischer, barbarischer Tracht.

In der späten Antike kommen wieder die farbenreichen Stoffe auf, die dann bis in die Renaissance hinein herrschen. Und in Ver-

bindung mit solchen Stoffen erscheinen häufig kurze dichte Fransen, nicht selten gruppenweise nach verschiedenen Farben geordnet. Alte Beispiele dafür sind die Kirchengewänder des Bischofs Nikita, der 1167 verstarb (vgl. Wharton B. Marriots »Vestiarium Christianum«, London, 1868), und einzelne Stücke aus dem 13. Jahrhunderte (vgl. »Anciens Vêtements sacerdotaux« von Charles de Linas, Paris, 1860); übrigens hat auch die Sammlung des Österreichischen Museums mehrere Beispiele dieser Art aufzuweisen.

Solche einfache, dichte Fransen, meist aus Seide, haben sich bis weit in das 17. Jahrhundert hinein erhalten und sind heute noch im Morgenlande vielfach im Brauch. Doch können wir uns auf die weitere Entwicklung dieser Kunstform hier nicht einlassen; denn wir gelangten alsbald in das Gebiet der eigentlichen Posamenterie, die ebendort anhebt, wo reichere Fadenverschlingung zum Schmucke bunter Stoffe Verwendung findet.

Mehr Verwandtschaft mit der eigentlichen Spitze zeigen die einfarbigen Goldfransen, die besonders im späteren Mittelalter üblich werden. Einfach geflochten oder geknüpft finden sie sich unter anderem auf zwei Bildern des 15. Jahrhunderts in der Dresdener Galerie: an der Schärpe eines Königs auf der »Anbetung der Könige« (Nr. 1963) und auf einem Bilde vom »Meister des Todes Mariae« (Nr. 1962), in beiden Fällen nur wie eine Zugabe zu den reichen Goldstickereien. Sehr prächtiges und kunstvolles Flechtwerk mit Knotungen, Zäckchen und Fransen zeigt die Altardecke einer »Darstellung im Tempel« in der Art des Hendrik Bles (Dresdener Galerie, Nr. 806 A); die Farben, Grüngrau und Gold, entsprechen wieder der Stickerei im Innern der Decke.

Auch das Erzbild Rudolfs IV. am Grabe Kaiser Maximilians in Innsbruck trägt unter den Knien reiche Verzierungen, die wohl auf dieses Gebiet gehören.

Wichtiger für uns ist aber die ganz einfache Fransenknüpferei, wie sie an Leinenstoffen geübt wurde; denn hier ist der gemeinsame Ursprung mit der späteren Spitze noch deutlich zu erkennen. Vor allem waren es Tisch- und Handtücher, an denen man im späteren Mittelalter mehr oder minder kunstvolle Formen entwickelte.

Eine Darstellung der »Beschneidung Christi«, dem Rogier van Weyden zugeschrieben, im Brüsseler Museum (Nr. 59) zeigt an einem blauverzierten Tischtuche an den Enden quer übereinander geknüpfte Fransen, wobei die Enden paarweise herabhängen. Ein reicheres Muster erscheint auf einem Bilde von Barend van Orley in derselben Sammlung (Nr. 44) und auf einem älteren von Memling in St. Jean zu

Brügge, auf dem rechten Flügel des Triptychons von 1479. Handtücher mit reicherer Fransenknüpferei finden sich z. B. auf einem Alt-Kölner Bilde »Maria mit dem Kinde« aus dem 15. Jahrhundert im Erzbischöflichen Museum zu Köln und auf der Darstellung »Christus vor Pilatus« vom Meister der Lyversbergschen Passion im Wallraff-Richardts-Museum daselbst (Nr. 88). Alle diese Fransenknüpfungen werden nur aus einzelnen, ziemlich weit voneinander abstehenden Fäden gebildet, so daß sich große, meist über Eck gestellte, quadratische Formen ergeben.

Liegen die Fäden einander jedoch sehr nahe und werden sie je nach Bedürfnis bald nach rechts, bald nach links hin verknotet, so daß breitere Fadengruppen entstehen, so bildet sich eine Form der Knüpfarbeit, die wir heute als Macramé bezeichnen (vgl. Tafel 36). Doch hat diese Arbeitsweise nie eine dem Klöppeln oder Nähen nur einigermaßen gleiche Bedeutung erlangt. Der dem Arabischen entstammende Name läßt wohl wieder auf frühe Ausbildung im Oriente schließen, auch kommt heute noch diese Arbeit ziemlich häufig an cyprischen Stickereien vor. Ob *punto a groppo*, wie vielfach angenommen wird, in älterer Zeit wirklich die Macramé-Arbeit bezeichnet, muß noch dahingestellt bleiben. Jedenfalls hatte der Ausdruck nicht ausschließlich diesen Sinn.

Das Wesen aller Fransenarbeit und auch des Macramé, sowie zum großen Teile der Posamenterie, besteht darin, daß ursprünglich nebeneinander liegende, gleichlaufende Fäden erst durch Verflechtung (beim Macramé durch Verknotung) in Schräg- und Querlagen gebracht werden. Darin beruht auch die große Verwandtschaft mit der Klöppelarbeit, die nach ähnlichen Grundsätzen verfährt und ihren Namen zunächst nur einem äußerlichen Hilfsmittel verdankt, nämlich den Holzspulen, um welche die Fäden herumgewickelt werden. Über diese Spulen wird allenfalls noch eine Schutzhülse gezogen; es wird so eine große Länge der Fäden und eine deutliche Sonderung und Reinhaltung ermöglicht. Auch der ältere Ausdruck »ad ossi« geht auf eine solche Äußerlichkeit zurück man verwendete nämlich auch Knöchelchen oder aus Knochen gefertigte Klöppel. Es haben sich solche auch noch erhalten (vgl. Mrs. Head »A Note on Lace Bobbins«. Connoisseur X, 154). Die Bezeichnung »piombini« hängt offenbar mit der Verwendung von Bleigewichten an den einzelnen Fäden zusammen.

Auf ein anderes äußerliches Hilfsmittel scheint wieder der englische Ausdruck »*bone-lace*« hinzudeuten. *Bone* bezeichnet im Englischen auch Fischgräten und solche wurden früher statt der heute üblichen Steck-

nadeln am Anfange und an den Rändern der Klöppelspitzen, bei weniger zarten Arbeiten auch im Innern des Musters als Stützpunkte während der Arbeit verwendet.

Nebenbei sei erwähnt, daß auch die Herstellung der Papier- oder Pergamentunterlage (Patrone, Musterbrief) für die Klöppelarbeit eine wichtige Vorarbeit ist; der Ausdruck *velin* (= Pergament) ist jedoch nicht auf die Klöppelspitze, sondern auf die Nähspitze der Barockzeit übergegangen, wo die Pergamentunterlage, wie wir sehen werden, noch größere Bedeutung erlangt hat.

Ein wesentliches Kennzeichen der Klöppelarbeit besteht darin, daß, von verschwindenden Ausnahmen abgesehen, immer mit Fadenpaaren gearbeitet wird.

Sollen bloß einzelne Fäden miteinander in Verbindung gebracht werden, so ist das Natürliche, sie an den Kreuzungsstellen zu knoten, um sie so in ihrer Lage festzuhalten; es ist dies in der Tat auch bei all den auf den erwähnten Bildern abgebildeten Fransenarbeiten und auch beim Macramé der Fall. Wenn man dagegen Fadenpaare kreuzt oder ineinander überführt, so kann ein blos kreuzweises Verschlingen ohne Knotung die Fäden in ihrer Lage festhalten. Die durcheinander laufenden Fadenpaare bilden ein Geflecht, welches dadurch noch mehr gefestigt wird, daß die Fadenpaare vor und hinter der Kreuzung gedreht werden. Es ist gewissermaßen, wie wenn ein Strick durch einen anderen in der Weise hindurchgeführt wird, daß man ihn teilweise auflöst, zwischen die Drähte des anderen hindurchzieht und jenseits wieder zusammenwindet. Durch dieses Verfahren wird die Knotung vermieden, die das Geflecht leicht dick und plump macht und die Knotungsstellen der Zerstörung besonders aussetzt. Dieses höchste Ausnützen des reinen Flechtens ist somit das Wesen der Klöppelarbeit; der Name deutet, wie gesagt, im Deutschen wie auch in allen anderen Sprachen, nur auf ein äußeres Hilfsmittel hin.

Während die Näharbeit, wie wir sehen werden, immer mit einem fortlaufenden Faden, also reihenweise, vorgeht und an diesem reihenweisen Fortschreiten von Schlingen auch sehr leicht erkannt werden kann, ist die Klöppelarbeit sofort an den Drehungen und zopfartigen oder bei breiteren Stellen an den leinenartigen Verflechtungen festzustellen. (Abb. auf Tafel 45, 53 u. a.)

Wann und wo diese äußerste Vollendung der Flechtarbeit vor sich gegangen ist, wird sich kaum mehr mit unbedingter Sicherheit nachweisen lassen. Alle derartigen Errungenschaften haben ja so zahllose Vorstufen, die Versuche werden an so vielen Orten unternommen, daß

es für die allgemeine Entwicklung eigentlich nur wichtig ist, zu erkennen, wo die Versuche zuerst durchgeschlagen haben und allenfalls, woher für diesen Fall die Anregung gekommen ist.

Es ist möglich, daß, wie vielfach behauptet wird, die Klöppeltechnik sich zuerst in den Niederlanden, besonders in Flandern, ausgebildet hat. Gegen die Entstehung in Venedig könnte der Umstand sprechen, daß die Klöppeltechnik in Venedig später gegen die Näharbeit und die italienische Klöppeltechnik überhaupt gegen die nordische zurücksteht; doch kommt es auch häufig vor, daß eine Technik sich außerhalb ihres Entstehungslandes günstiger entwickelt als in diesem selbst. Die spätere Entwicklung beweist also nichts für die Entstehung. Jedenfalls hören wir (vgl. Seite 35), daß die ältesten nachweisbaren Klöppelspitzen — wenigstens in einem Teile Süddeutschlands — durch venezianische Kaufleute eingeführt worden sind. Anderseits ist es auch wahrscheinlich, daß die Klöppelarbeit schon vor der Entwicklung der eigentlichen Spitzen für andere Zwecke, nämlich für posamenterieartige Einsätze und Besätze, verwendet worden ist.

Ein frühes Stadium der Entwicklung ist wohl bei den Klöppelarbeiten erhalten, die selbst in Fransen ausgehen, wie es bisweilen in der frühen Renaissancespitze und heute noch etwa bei dänischen Arbeiten und Erzeugnissen aus den österreichischen Alpenländern der Fall ist. Bemerkenswerte Beispiele davon hat auch die Sammlung des Österreichischen Museums (vgl. Tafel 39).

Die uralte Flechttechnik, die Frau Schinnerer an ägyptischen Funden des 5. bis 7. Jahrhunderts n. Chr. festgestellt hat, und die auch heute noch in Ägypten, in Bosnien und bei den Ruthenen geübt wird, diese Technik hat mit der Klöppelspitze nichts zu schaffen; sie könnte nur zu interessanten Vergleichen zwischen antikem und neuerem Kunststreben anregen, was hier aber zu weit vom Ziele ablenkte.

Als älteste Urkunde für das Vorhandensein der Klöppelspitzen gilt ein Teilungsvertrag der Schwestern Angela und Hippolita Sforza Visconti, der am 12. September 1493 zu Mailand abgeschlossen (Palliser, S. 51), bisher aber vielfach mißverstanden worden ist; wir müssen ihn darum etwas näher ins Auge fassen.

Zunächst heißt es da:

»Velleto uno d' oro filato.«	*»Kleiner Schleier, Einer aus Gold genetzt.«*

Von frühen Netzarbeiten war ja schon (auf Seite 2) die Rede; so wird auch in dem Inventare des Besitzes der Herzoge von Burgund

vom Jahre 1393 eine »gorgerette de maille d'argent de Chippre« (ein netzartiger Kragen aus zyprischem Silber, d. i. aus einem Faden, der mit versilberten Häutchen umwickelt ist) erwähnt (Palliser, S. 67).

In der Mailänder Urkunde heißt es weiter:

»Payro uno fodrete di cambria lavorate a gugia.«	*»Paar, Eines von Überzügen aus Leinen, mit der Nadel gearbeitet.«*

Es ist das ein Ausdruck, mit dem natürlich jede Art von Stickerei gemeint sein kann.

»Lenzuolo uno di revo di tele, cinque lavorato a punto.«	*»Decke, Eine aus Leinenfaden fünf in Kreuzstich (?) gearbeitet.«*

»Punto« bedeutet in dieser Zeit gewiß nicht »Spitze«, wie Frau Palliser als sicher anzunehmen scheint, sondern einen Stich, ein Fadenkreuz bei gezählter Fadenstickerei; so findet sich der Ausdruck z. B. noch in Taglientes *»Esemplario nuovo«*, das 1531 zu Venedig erschienen ist. Wir haben hier also wohl Stickereien mit gezähltem Faden, wozu im Grunde auch die Netzarbeiten gehören, vor uns, wahrscheinlich eine Kreuzsticharbeit. Hören wir die Urkunde weiter:

»Peza una di tarnete d' argento facte a stelle.«	*»Stück, Eines von Silberborten, gearbeitet mit Sternen.«*
»Lenzolo uno die tele, quatro lavorato a radexelo.«	*»Decke, Eine aus Leinen, vier in Netzarbeit.«*
»Peze quatro de radexela per mettere ad uno moschetto.«	*»Netzarbeiten, Vier zum Ansetzen an ein Schutztuch gegen Stechfliegen.«*
»Tarnete una d' oro et seda negra facta da ossi.«	*»Borte, Eine von Gold und schwarzer Seide mit Knöchelchen gearbeitet.«*

Die letzte Bemerkung ist für uns wichtig, soll aber erst später eingehender besprochen werden; wir fahren zunächst fort:

»Pecto uno d' oro facto a grupi.«	*»Brust, Eine von Gold, a grupi.«*

Dieser Ausdruck bedarf einer näheren Erklärung, da er bis jetzt immer völlig unrichtig aufgefaßt worden ist. Jedenfalls spricht diese Anführung nicht gerade für die Auffassung der Bezeichnung *»a groppo«* (*»a grupo«*) als Ausdruck für »Macramé«, da man kaum eine »Brust« in Macramé und Macramé in (starrem) Goldfaden ausführen wird. Nun bezeichnet aber der Ausdruck »groppo« oder »grupo« in den älteren Musterbüchern, so besonders auch in dem früher erwähnten Taglientes, nicht etwa eine Arbeitsart, sondern eine Form, und zwar verschlungene,

gebrochene oder geschwungene Linien, wie wir sie z. B. auf den bekannten blauen Fayencetellern Venedigs unter dem Einflusse morgenländischer Vorbilder ausgeführt finden. Tagliente bringt auf dem ersten Blatte derartige Formen und naturalistische Blätter und bezeichnet sie als »*li più facili groppi et foglie*«, so daß über den Sinn des Wortes an dieser Stelle kein Zweifel sein kann. Und bei Garzoni (»*La piazza univ.*« cap. 150, pag. 909, vgl. Gay, »Glossaire archéologique« pag. 537) heißt es 1560:

»*Quel lavorato con dissegni, con groppi, con animali.*«	»*Gearbeitet mit Zeichnungen, mit Gruppen, mit Tieren.*«

Besonders beachte man auch die Erwähnung bei Valvassore (siehe Seite 46).

Später mag der Ausdruck vielleicht die für solche Formen besonders geeignete Schnürltechnik bezeichnet haben. Man vergleiche auch die Serie von sechs Blatt »Knoten« (geflochtenen Posamenten) Albrecht Dürers aus dem Jahre 1507 und das noch zu besprechende Musterbuch von Quentel vom Jahre 1545 (Blatt 29 ff.).

Kehren wir nun wieder zu der Mailänder Urkunde zurück:

»*Lavoro uno de rechamo facto a grupi dove erã suso le perle de Madonna Biancha.*«	»*Stickerei, Eine, ‚a grupi', darauf die Perlen der Donna Bianca waren.*«

Man erhält den Eindruck, als handelte es sich um eine Gold- oder Seidenstickerei, wie man sie häufig auf gleichzeitigen und noch späteren Trachten sieht, wobei ein Teil des Goldes oder der Seide eingestickt ist, der andere, netzartig geknotet und mit Perlen besetzt, frei über dem Stoffe liegt. Hiezu wären auch solche einfach verschlungene Formen, wie sie Tagliente als »*groppi*« darstellt, geeignet.

Nun folgt eine schwer zu erklärende Stelle:

»*Binda una lavorata a poncto de doii fuxi per uno lenzolo.*«

»Fuxo« wird gewöhnlich als »Klöppel« gedeutet und der Satz etwa so übersetzt:

»*Band, Eines, in Spitzenform, mit zwei Klöppeln gearbeitet, für eine Leinendecke.*«

Doch ist diese Deutung unmöglich richtig; denn eine Spitze oder Borte mit zwei Klöppeln allein herzustellen, ist einfach ein Ding der Unmöglichkeit. E. Lefébure hat daher »*doii*« als »*dodici*« mit »12« erklärt. Mit zwölf Klöppeln ließe sich nun wohl ein Band oder eine Borte herstellen, wenn sie auch immerhin noch schmal wäre. Vor allen Dingen erscheint es uns aber ganz undenkbar, daß man in einem Inventare die

Klöppelzahl eines Stückes anführt, da man diese doch nur bei genauer Untersuchung des Stückes, oft nur durch Auftrennen, feststellen kann und der Zweck des Inventars, ein Stück leicht auffindbar zu machen, durch eine derartige Bezeichnung gewiß nicht erreicht würde. Der Ausdruck »*fuxo*« muß jedenfalls einen ganz anderen Sinn haben, als die Erklärer bis jetzt angenommen haben. Wir dürfen uns ja, wie immer wieder betont werden muß, überhaupt nicht durch die heute übliche Bedeutung technischer Ausdrücke zu sehr beeinflussen lassen, wenn wir von vergangenen Zeiten sprechen. Ebenso durften wir ja unter »*radexelo*« *(reticello)* z. B. nicht das verstehen, was man heute gewöhnlich mit Reticella bezeichnet, obgleich Frau Palliser u. a. es allerdings tun; sondern wir müssen unter »*reticello*« einfach eine Netzarbeit begreifen (»*reticello*« als Verkleinerungswort von »*rete*«, »*Netz*«). So werden wir auch hier das Wort »*fuxo*«, wenn es überhaupt richtig gelesen ist, was mir leider unmöglich war festzustellen, nicht mit dem heute üblichen »*fuso*« oder dem häufigeren »*fusello*«, Spindel, Klöppel, für eins halten dürfen; dies umsoweniger, als an einer früheren Stelle der Urkunde der bereits erwähnte Ausdruck »*facta da ossi*« vorkommt und dort kaum eine andere Deutung als die einer Bezeichnung der Klöppelarbeit zuläßt. Daß man aber dieselbe Sache in einem Inventare mit zwei ganz verschiedenen Ausdrücken bezeichnete, ist doch höchst unwahrscheinlich; denn ob die Arbeit mit Holz- oder Beinklöppeln gemacht wurde, kann man am fertigen Stücke natürlich nicht erkennen. Eher könnte der Ausdruck »*da ossi*« schon ein ganz ständiger technischer geworden sein und allenfalls auch dann angewendet erscheinen, wenn bei der Ausführung eines Stückes nicht wirkliche Beinchen, sondern Holz in Verwendung war. Wenn die Stelle also nicht überhaupt falsch gelesen ist, kann man sie vielleicht als Maß, als verschiedenartiger Faden oder anderes erklären. Für uns ist das Wichtigste, daß gegen den Begriff Klöppel, wie gesagt, schon die Angabe einer Zahl überhaupt spricht. Und der hier vorkommende Ausdruck »*a poncto*« scheint jedenfalls wieder auf eine kreuzstichartige Arbeit, überhaupt auf eine Stickerei, hinzudeuten und auf keine Spitze in unserem Sinne; diese ganze Stelle ist also für die Spitzengeschichte überhaupt belanglos.

Wenn man die besprochene Urkunde somit genau untersucht, findet man nicht eine einzige Stelle, die sich auf eine Spitze im späteren Sinne bezöge; es sind nur Netz- und gezählte Fadenarbeiten sowie farbige Posamenterien angeführt.

Dagegen läßt uns, wie gesagt, das früher erwähnte »*ad osso*« auf das Vorhandensein einer Art Klöppeltechnik schließen. Bezeichnend ist

es aber, daß an dieser einzigen Stelle, wo sicher von Klöppeln — oder hier Knöchelchen — die Rede ist, als Form eine Borte (tarnete) und als Stoff Gold und schwarze Seide angeführt werden. Wir erhalten also unbedingt nicht den Eindruck einer Spitze in unserem Sinne, sondern den einer ausgesprochenen bunten Posamenterie, was wieder dafür spräche, daß die Klöppeltechnik als solche eigentlich älter ist als die Klöppelspitze in unserem Sinne und daß zur Herstellung der Klöppelspitze eben eine ältere Technik verwendet wurde, wie ja auch bunte spitzenähnliche genähte Posamenterie (bunte Guipüren, vgl. Seite 94) älter sein können als die Nähspitzen selbst.

Wenn man aber annimmt, daß die Klöppeltechnik älter ist als die eigentliche Klöppelspitze, läßt sich damit auch die sonst rätselhafte Erscheinung besser erklären, daß sich schon mit frühen, verhältnismäßig einfachen, genähten Durchbrüchen ziemlich reiche Klöppelspitzen vereinigt vorfinden, und daß die Klöppelspitze schon früh die eigentliche Randspitze »kat' exochen« wurde, obgleich ihre Technik umfassendere Vorbereitungen erfordert als die des Nähens. Das Klöppeln wurde eben fertig von der Posamenterie übernommen oder vielmehr die Klöppelspitze hat sich allmählich aus der Posamenterie heraus entwickelt, indem sie sich immer mehr dem Charakter einer Randverzierung der Wäsche anpaßte.

Am Ende des 15. Jahrhunderts war dieser Prozeß jedoch noch nicht vollzogen. In einem sonst rühmlich bekannten Werke über die Spitze wird allerdings die Büste einer urbinatischen Prinzessin von Desiderio da Settignano (1428—1464) im Berliner Museum erwähnt, deren geradlinig abschließender Halsausschnitt »unzweifelhaft« nach dem Vorbilde einer Klöppelspitze gebildet wäre; ein Relief in der Art des Benedetto da Majano (1442—1497), »Maria mit dem Kinde«, in derselben Sammlung solle dafür eine, der später zu besprechenden Reticella verwandte, Zackenspitze zeigen. Herr Professor v. Loga in Berlin, der die Werke zu vergleichen die Güte hatte, konnte aber von dieser »unzweifelhaften« Spitze nichts sehen. Es handelt sich in beiden Fällen um ein willkürliches Ornament des Bemalers, vielleicht um die allgemeine Angabe einer Stickerei, die man aber nur bei großer Voreingenommenheit für eine Spitze halten kann.

II. DIE ITALIENISCHE SPITZE.

A. DIE RENAISSANCE-SPITZE.

1. IN ITALIEN SELBST.

Es ist schon oben darauf hingewiesen worden, daß die ersten reicheren Spitzen die mit Klöppeln gearbeiteten sind; es ist auch bereits hervorgehoben worden, daß sich dies nur durch die allmähliche Loslösung der Klöppelspitze aus der Posamenterie erklärt.

Das Werk, das uns die wichtigsten Aufschlüsse darüber erteilt, ist das zwischen 1561 und 1562 bei Christoff Froschower in Zürich erschienene »*New Modelbuch / Allerley gattungen Däntelschnür / so diser zyt in hoch Tütschlanden geng und brüchig (gebräuchlich) sind / zu vnderricht jren Leertöchteren vnnd allen anderen schnürwürckeren / zu Zürych . . . durch R. M.*«[1])

Es ist dieses für das Verständnis der Spitzenentwicklung hervorragend wichtige Werk anscheinend außerordentlich selten[2]); aus diesem Umstande erklärt sich wohl, daß seine Bedeutung bisher von anderer Seite nicht genügend erkannt worden ist. Frau Palliser hat es übrigens irrtümlicherweise in die Jahre 1530—1540 versetzt.

Sehr viel bietet schon die kurze Einleitung; so heißt es gleich zu Beginn: »*die Kunst der Dentelschnüren / so jetz by fünff vn zwentzig jaren lang in vnseren landen vfcommen vnd brüchig worden sind. Dañ die selbigen im jar 1536 erstmals durch die Koufflüt vß Venedig vñ Italien ins Tütschland bracht worden*«.[3])

[1]) »Neues Modellbuch — allerlei Art Klöppelbänder, wie sie derzeit in Ober-Deutschland gang und gäbe sind, für den Unterricht der Lehrmädchen und aller anderen Schnurwirker. Zürich . . . durch R. M.«

[2]) Ein Exemplar (bereits von A. Ilg in seiner »Terminologie« der Spitzen erwähnt) befindet sich in der Bibliothek des k. k. Österreichischen Museums für Kunst und Industrie in Wien, ein zweites nach E. Lefébure (a. a. O., S. 255) in der Kgl. Bibliothek in München.

[3]) »Die Kunst der Klöppelbänder, die jetzt vor 25 Jahren in unseren Landen aufgekommen und *(seither)* gebräuchlich sind. Sie wurden nämlich im Jahre 1536 zum ersten Male durch Kaufleute aus Venedig und *(sonst)* aus Italien nach Deutschland gebracht.«

Zunächst ist der Ausdruck »*Dentelschnüre*« auffällig. »Schnur« hat hier natürlich nicht nur den heutigen engeren Sinn, sondern bedeutet, wie aus den Abbildungen ersichtlich wird, bandartige Streifen. Daß er dem italienischen »*dentelli*« (Zähnchen) entstammt und dem französischen »*dentelles*« entspricht, ist wohl sofort klar, nur sollte man vermuten, daß sich das Wort auf die Zackenformen, wie sie nicht nur bei Randbesätzen, sondern (oft beiderseits) auch bei aufzunähenden Einsätzen vorkommen, bezöge; doch geht aus dem Schlusse der Einleitung ganz klar hervor, daß unter »Dentel« »Klöppel« gemeint sind. Denn es heißt da: die Spitze wird verschieden breit, je nach der Dicke des Fadens und

»*So man darzu nimpt vil oder wenig dentel. Deß nim ein exempel. So dir d' Rosenmodel mit XV. zu schmal syn wurde / so nim darzu noch vier / acht / zwölff oder sechtzehen / bis er so breit wird als du jn haben wilt*«.[4])

Beiläufig bemerkt, ist aber die Zahl XV nur ein Druckfehler, wohl für XIV oder für XVI; denn es wird, wie bereits besprochen, mit Klöppelpaaren gearbeitet, und es kommen in der Tat in dem ganzen Buche, in dem die Klöppelzahl stets angegeben ist, sonst nur gerade Zahlen vor; auch die oben zur Verbreiterung angeführten Klöppelzahlen sind nur gerade.

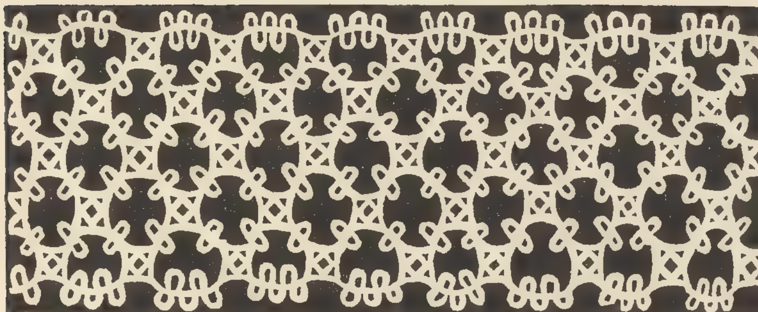
Wenn »Dentel« (Zähnchen) nicht nur in dem deutschen Buche in der sonderbaren Bedeutung von Klöppel erschiene, so könnte man es den »ossi« (Knochen) an die Seite stellen; doch liegt hier wohl nur eine Umdeutung des Wortes beim Übertragen von einer Sprache in die andere vor. Man hörte den Ausdruck »*dentelli*« (Zacken), sah Klöppelspitzen und bezog nun den Ausdruck nur auf ein technisches Hilfsmittel. Ähnlich bezeichnet ja auch im Französischen (siehe Seite 126) »*dentelles*« grundsätzlich die Klöppelspitze, im Gegensatze zur Nähspitze, trotzdem das eigentlich durchaus nicht im Worte selbst liegt; man kann hier wohl an eine Umdeutung eines bereits vorhandenen französischen Wortes durch Anlehnung an das Italienische denken.

Solche gezackte (gezähnte) Posamenterien, wie die eben angeführten, bieten z. B. auch die folgenden französischen Erwähnungen aus der Zeit Heinrichs II.: »*passement jaulne dentellé des deux cotez*« (»*Posamenterie, gelb, auf beiden Seiten gezähnt*«) und »*passement de soye incarnat dentellé d'un coté*« (»*Posamenterie aus hochroter Seide, auf einer Seite gezähnt*«). Frau Palliser denkt (a. a. O., S. 23) hier natürlich wieder an Spitzen, doch ist es wohl ganz klar, daß ein- oder zweiseitig gezackte Posamenterien (also wirkliche *passements*) gemeint sind.

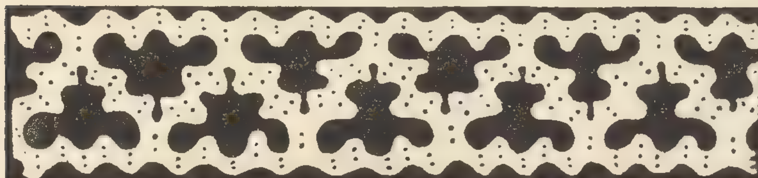
---

[4]) »Je nachdem man viel oder wenig ‚Dentel' dazu nimmt. Zum Beispiele, wenn Dir der Rosenmodel mit 15 Denteln zu schmal würde, so nimm dazu noch 4, 8, 12 oder 16, bis er so breit wird, als Du ihn haben willst.«

Goldmodel mit XXIIII.



Spitzmodel gſtemlet mit XXIIII.



Leitermodel glöchlet mit XX.



Wolckenmodel blättlet mit XVI.



Hertzmodel mit XVI.



Abb. 10. Aus Chr. Froschowers »New Modelbuch«.

Wir kehren jedoch zu dem deutschen Modelbuche zurück. Was ihm besondere Bedeutung verleiht, ist, daß wir hier die einzige alte Quelle vor uns haben, die einen bestimmten Herkunftsort und eine genaue Jahreszahl für die Einführung der Klöppelspitze bietet. Natürlich kann sich dieses Jahr nur auf die erwähnte Gegend (die deutsche Schweiz) beziehen; doch liegt hier gewiß eine persönliche Erinnerung des Verfassers oder der Verfasserin vor, wie sich solche auch noch im Weiteren erkennen lassen.

Es wird nämlich weiter hervorgehoben, daß man sich zunächst mit der Nachahmung eingeführter Muster begnügt, dann aber eigene erfunden habe, »*vil schöner dann die vorigen*«, auch habe sich die Herstellung immer einträglicher erwiesen und weiter verbreitet. Bezüglich der Anwendung der Arbeiten heißt es:

»*Von ersten wurdend dise schnür allein vff hembder brucht / jetz aber ists dahin kummen / dass mans brucht vff halssgöller (collari,* Kragen) *vff houptlöcher / vff ermel / vff huben / zů borten / vff umgürt / in vnnd vff fürgürtle / in facetle (fazzoletti,* Taschentücher) */ in vnnd vmb Schártúcher / in tisch vnd linlachen / küsse* (Kissen) *vnd bettziechen / vnd zů vil anderen dingen on not zů erzellen/*« [5])

Daß solche »Schnüre« oder Einsätze ursprünglich für Hemden u. dgl. bestimmt waren, scheint, wie wir gesehen haben, auch in Italien der Fall gewesen zu sein; doch waren auch da schon bald ganz verschiedenartige Anwendungen gefolgt, einige haben wir ja schon kennen gelernt.

In der Vorrede des Modelbuches heißt es nun aber weiter:

»*Vor jaren wyl das steppen vnd die erhebt arbeit nochmals in bruch was / ist nit zů sagen wie vil zyt vñ wyl die Nâyeren* (Näherinnen) *ob eim kragen / houbtloch vñ anderem habẽd verzeeren müssen / mit großem kosten deren die sy in jren hüseren hieltend. Yetz mag um ein ring gált ein schnůr koufft / vñ in wenig zyt vfgsetzt / vnd sölicher vnkost zů grossem teil erspart werdẽ. Do man nochmals die krâgẽ vñ anders mit gold vñ sydẽ durchzoch / hat man grossen kosten haben müssen mit seipffen wâschen / dess selbigen ist man jetzt überhebt / dañ diss alles diewyl es vß flâchsinem fadẽ gemachet ist / die lougweschen* (laugenwaschen) *wol erlyden mag.*« [6])

---

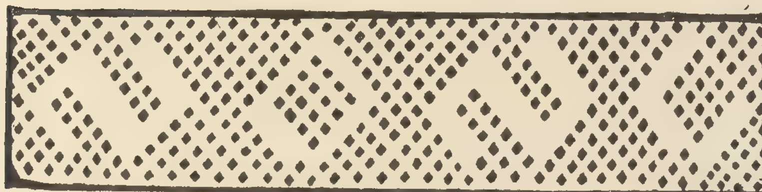
[5]) »Zuerst wurden diese Bänder nur für Hemden gebraucht; jetzt aber ist es dahin gekommen, daß man sie auch für ‚Halsgöller' und ‚Houptlöcher' *(zwei bestimmte Arten von Kragen)*, für Ärmel, Hauben, Borten, Umgürtungen, in und auf ‚Fürgürtle' *(wohl Lätze, wie ‚Fürtüchle' in Vorarlberg)*, an Taschentüchern, und um Schartücher *(nach dem Grimmschen Wörterbuche eine Art groben Tuches)*, an Tisch- und Leinenlaken, Kissen und Bettüberzügen sowie an zahllosen anderen Dingen verwendet.«

[6]) »Vor Jahren, als das Steppen und die erhöhte Arbeit noch in Übung war, brauchten die Näherinnen ganz unsäglich viel Zeit, um einen Kragen, ein ‚Houbtloch' oder anderes herzustellen, und es verursachte denen, die sie *(die Näherinnen)* in den

Andreacrütz mit S vnd O mit XXXII. III



S vnd O glöchlet mit XXXII.



Blätlemodel mit sternen mit XXVIII.



Krönleglöchlet mit XX.



B iij

Abb. 11. Aus Chr. Froschowers »New Modelbuch«.

Diese Stelle scheint uns eine der wichtigsten zu sein, um die rasche Verbreitung der neuen Kunstform in jener Zeit zu erklären.

Unbequem war das Waschen der bunt gestickten Leinwand, der bunten Posamenterien usw. natürlich auch früher; aber der mittelalterliche Dekorationsgeist, die Vorherrschaft der Farbe, das Gesetz der unbedingten Einheit und die damit zusammenhängende Gleichgültigkeit gegen individuelle Anforderungen des einzelnen Materiales ließ solche Unannehmlichkeiten eben als etwas Unabänderliches hinnehmen, wollte man nicht überhaupt auf Schmuck verzichten. Wo sich in jener Zeit das rein Materielle mehr geltend machte, wie in der Kleidung des Minderbemittelten, trug man diese Beschränkung gewiß nur mit Bedauern und weil es eben anders nicht ging. Jetzt sprach man sich über das Wesen eines Materials ganz offen aus. Die Renaissance, die das Individuum im Menschen anerkannte, ließ auch jedes Ding sozusagen »nach seiner Fasson selig« werden.

So gelangte man zu einem eigenen Wäschestil. In dem Augenblicke, als man die Farben in den Leinenrändern bewußt zurücktreten ließ, hebt sich die eigentliche Spitze deutlich aus der Posamenterie empor und es beginnt die folgerichtige Entwicklung der neuen Kunstform.

Natürlich wollen wir nicht sagen, daß der farbige Schmuck der Leinwand sofort und völlig verschwand; insbesondere die Rotstickerei, die übrigens auch waschecht ist, erhielt sich lange, doch stellt sie nicht die eigentliche Weiterentwicklung dar und zieht sich allmählich in die Volkskunst zurück.

Auch ist es fast selbstverständlich, daß die neue Auffassung in den weitest entwickelten Ländern jener Zeit, in den Niederlanden und besonders in Italien, früher zum Durchbruche gelangt ist, als in anderen Gebieten; in Deutschland z. B. war dies zur Zeit, da das hier in Frage stehende Werk erschien, obgleich das Durchziehen von Gold und Seide daselbst gewissermaßen schon als überwundener Standpunkt angeführt ist, durchaus noch nicht geschehen. Das können wir, abgesehen von den Darstellungen gleichzeitiger Bilder, etwa Holbeins d. J., die immer noch viel farbige Stickerei auf Weiß zeigen, schon aus den weiteren Worten der Einleitung unseres Werkes erkennen:

»Diewyl aber kein ding vnder der Sonnen so nütz vnd gůt ist / das es nit missbrucht mög werden / so sind ouch dise schnůr schon yetz dahin geratẽ / das

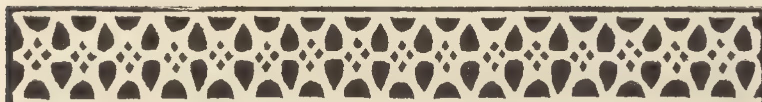
---

Häusern hielten, bedeutende Kosten. Jetzt kann man um weniges Geld eine Schnur kaufen, in kurzer Zeit aufsetzen und erspart so die Kosten zum großen Teile. Da man die Kragen und anderes noch mit Gold und Seide durchzog, hatte man große Kosten wegen des Waschens mit Seife; jetzt ist man dessen überhoben, da alles aus Flachsfäden gemacht ist und so das Waschen mit Lauge verträgt.«

Zwyfelstrick mit rosen mit XII. X



Rosenmodel mit XVI.



Krönle mit XVI.



Spitzle mit VIII.



Rädlemodel mit XXVIII. XII



Abb. 12. Aus Chr. Froschowers »New Modelbuch«.

mans zů überflüssiger wiegsame vñ hochfart brucht / die vss gold vñ syden macht / vñ sy mit goldin lóublin (wohl Flittern) *behenckt werdẽd.*«[7])

Das heißt also mit anderen Worten, daß die Klöppeltechnik, die man in diesen Gegenden zunächst an einfacheren »Schnüren« kennen gelernt hat, nun auch als Ersatz oder als Hilfsmittel für Goldstickereien und reichere Posamenterien verwendet wird. Aber nicht dieser bunte Schmuck an sich ist das Neue, sondern nur die Art der Herstellung. Übrigens wird in der Vorrede selbst hervorgehoben, daß die mit einem Kreuz versehenen Zeichnungen sich auch zur Ausführung in mehreren Farben eignen; ein Stück ist direkt als »Goldmodel« bezeichnet.

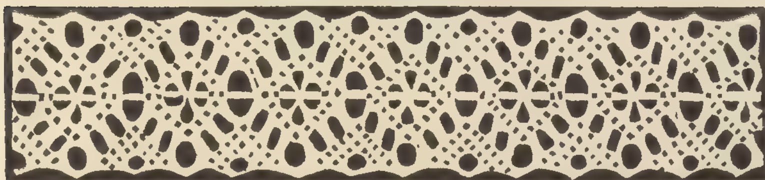
Es ist hier vielleicht der Ort, kurz darauf hinzuweisen, daß sich unter den frühen Klöppelspitzen tatsächlich ziemlich viele zwei- und mehrfarbige finden und somit eine Art Übergang von der Posamenterie zur echten Spitze bilden. Vieles der Art findet sich im South-Kensington-Museum und auch im Österreichischen Museum, das neuerdings treffliche Beispiele aus der ehemaligen Lipperheideschen Sammlung erworben hat. Die Farben entsprechen dabei immer den bunten Leinen- oder Seidenstickereien, zu deren Besatz sie dienen, z. B. Weiß-Blau, Braun-Blau, Weiß-Braun, Braun-Gelb, auch Weißleinen mit grüner Seide an einer mit Seide gestickten Schürze. Im Leipziger Museum (*J. M.* 31) finden sich Zacken aus grünen, weißen, roten und blauen Fäden, jede vierte Zacke ganz braun; die Farbenwirkuug schließt sich wieder eng an die Stickerei an. Eine weiße und gelbliche Klöppelspitze haben wir unter anderen in Düsseldorf (2376) und in der Sammlung des Herrn Iklé in St. Gallen, die nun als Stiftung in das dortige Museum übergegangen ist, gesehen. Ein Beispiel aus der Sammlung des k. k. Österreichischen Museums bietet die Tafel 5 d.

Übrigens erstreben auch ältere Nähspitzen bisweilen farbige Wirkung; so findet sich in der Ikléschen Sammlung eine genähte Spitze mit etwas Rot und Blau und rotem Gürtel an den in der Spitze dargestellten Gondolieren. Nicht selten ist auch die Verwendung von schwarzen Glasperlen für Augen, so in einer Zacke mit Löwen im Österreichischen Museum (Tafel 6 b).

Wir müssen nun aber noch einmal zu dem Spitzenbuche zurückkehren.

[7]) »Da aber kein Ding unter der Sonne so nützlich und gut ist, daß es nicht mißbraucht werden könnte, so ist es auch mit diesen Schnüren jetzt dahin gekommen, daß man sie übertriebener und hoffärtigerweise aus Gold und Seide macht und mit kleinen, goldenen Blättern (Flittern?) behängt.«

Rädlemodel gspitzlet mit XXVIII.



Andres crütz zwyfach mit würfflen/ mit LVI.

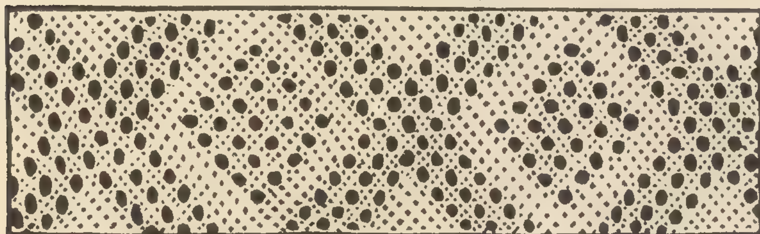


Abb. 13. Aus Chr. Froschowers »New Modelbuch«.

Im allgemeinen sind die Muster darin rein geometrischer Natur und stimmen völlig mit zahlreichen erhaltenen Klöppelspitzen, Durchbruch- und Netzarbeiten, deren Typus man also sicher mindestens bis in diese Zeit zurückdatieren darf. Bei dem einzelnen erhaltenen Stücke kann man natürlich die Entstehungszeit nicht genau bestimmen, da sich so einfache und der Technik entsprechende Muster besonders lange erhalten.

Hervorzuheben wären zum Beispiele ein Andreaskreuz und ein als »*S vnd O glöchlet*« bezeichnetes Muster, auch ein »*Blättlemodel mit sternen*«. Sehr einfach ist das »*Krönle glöchlet mit XX*« (nämlich Klöppeln), während das »*Spitzmodel gstemlet mit XXIIII*« und die verschiedenen »*Rosenmodel*« und »*Blättlemodel*« schon mehr den Charakter der wirklichen Klöppelspitze zeigen (Abb. 10—13).

Das »*Goldmodel mit XXIIII*« und einige andere zeigen jedoch die Formen, welche die Goldspitze noch lange beibehält.

Auffallend ist die geringe Anzahl der heute als »Reticella« bekannten kreis-, rad- oder spinnenwebförmigen Ornamente; es mag sich das aus der für die Klöppeltechnik schwierigen Form erklären. Immerhin gehört das »*Rädlemodel mit XXVIII*« hierher, auch das »*Rädlemodel gspitzlet mit XXVIII*«.

Über die einfachen geometrischen Formen geht nur ein einziges Muster hinaus, das »*Gilgen* (Lilien) *model gstemlet mit XXIIII*«.

Hier sehen wir ein Lilienmuster, wie wir es von dem Bilde der Vivarinischule in der Akademie zu Venedig und von Cesare Vecellio (Abb. 9) her bereits kennen. Bei diesem sehen wir eine Venezianerin in der um 1550 üblichen Kleidung dargestellt; in der Beschreibung dazu heißt es, daß damals die kleingelockten Haare aufkamen, und daß man ihnen um jeden Preis die Farbe des Goldes zu geben suchte:

»*indi successe l' industria delle picciole corone d' oro, ò d' argẽto, intorniata de gigli, & da altri diuersi fiori . . . il velo di testa nero trasparente.*«

»*daher kam man auf die Erzeugung der kleinen goldenen und silbernen Kronen, welche mit Lilien oder anderen Blumen im Kreise besetzt waren — der Kopfschleier war schwarz und durchscheinend.*«

Der letzte Teil des Satzes sei hier übrigens nur so nebenher angeführt, weil er wenigstens mittelbar beweist, daß die Kopftücher selbst damals noch nicht spitzenartig ausgeführt wurden.

Auf dem Scheitel der dargestellten Dame sehen wir nun eine solche kleine Krone mit emporstehenden Lilien; auch der herabfallende Schleier ist am Rande mit denselben Formen geschmückt. Die Vorläufer dieser Form finden sich, wie schon erwähnt, übrigens bereits in der mittelalterlichen Kunst. Wichtig ist diese Gestalt aber als erstes Beispiel der sich später sehr reich entwickelnden symmetrischen pflanzlichen Motive in der Spitze. Ein frühes geklöppeltes Beispiel dieser Art finden wir auf Tafel 5 c.

Wenn wir das besprochene Züricher Modelbuch, das 1561—1562 erschienen ist, für Italien jedoch einen früheren Stand der Entwicklung kennzeichnet, mit gleichzeitigen oder wenig späteren italienischen Vorlagewerken vergleichen, so sehen wir, wie überraschend schnell sich dieser Kunstzweig damals in Italien entwickelt hat. Schon die große Anzahl der Werke und Ausgaben beweist das hervorragende Interesse, das diese Entwicklung begleitete und ermöglichte.

Es sollen hier keineswegs alle derartigen Veröffentlichungen angeführt werden, sondern nur einige der wichtigsten und soweit sie dem Verfasser selbst zugänglich waren.[8])

[8]) Nach der etwas ungenauen Angabe der Miß Nevill Jackson (a. a. O., S. 16) befindet sich das älteste Klöppelspitzenmusterbuch (Venedig, 1557) in der Arsenalbibliothek zu Venedig; doch ist diese Anführung nach dem Folgenden wohl belanglos.

Bei der Betrachtung der Spitzenmusterbücher darf man aber natürlich nicht vergessen, daß jedes Buch auch ältere Muster mitführt und anderseits sich manchmal Versuche finden, die in der Praxis kaum Bedeutung hatten.

Das älteste Musterbuch (»Modelbuch«), das wir überhaupt kennen, ist das 1525 zu Zwickau erschienene, das E. Kumsch in der Zeitschrift »Kunst und Kunsthandwerk« (1903, S. 512 ff.) eingehend behandelt und mit Gottfried Leigel, einem Gehilfen Lukas Cranachs in Wittenberg, in Zusammenhang gebracht hat; doch enthält dieses sonst höchst wichtige Buch nur Vorbilder für Stickerei und Flechtweberei. Übrigens ist auch das älteste Werk, das Frau Palliser als Spitzenmusterbuch anführt, in Deutschland, und zwar 1527 bei Peter Quentel in Köln erschienen, ein Umstand, der sich allenfalls aus der früheren Entwicklung der Buchdruckerkunst in diesem Lande erklären ließe; doch sind auch in diesem Buche keine wirklichen Spitzen oder auch nur Durchbrüche enthalten. Auf Blatt 13 finden sich allerdings zwischen den verschiedenen Teilen einer geometrisch bestickten Decke breite, aber ganz einfache, Luftsäume mit kreuzförmigen Fadenlagen; mit wirklichen Durchbrüchen kann man diese Formen aber nicht auf eine Stufe stellen. Am äußeren Saume setzen freiere Bildungen, wieder in Gestalt stilisierter Lilien, an; doch erinnern diese, da sie anscheinend auch zu einer bunten Stickerei gehören, mehr an die ausgeschnittenen bunten Zacken des Mittelalters, als an die erwähnten italienischen Arbeiten, wie sich überhaupt in diesem Buche noch durchaus mittelalterliche Anklänge vorfinden. Aber selbst wenn man diese Lilien den italienischen vergleichen und als vereinzelte Vorläufer der neuen Richtung ansehen will, darf man hier noch nicht von einem Vorlagewerk für Spitzen sprechen. Nicht einmal Netzarbeiten, die in gewissem Sinne der Spitze oder wenigstens dem Durchbruche näher kommen, haben in diesem Buche Bedeutung. Es erscheinen wohl einige Figuren in ein Netz eingezeichnet; doch kann hier mindestens ebensogut an eine gezählte Fadenarbeit, Kreuzstich oder Verwandtes, gedacht sein, wie wir das in dem sofort zu erwähnenden Musterbuche Taglientes deutlich erkennen werden. Jedenfalls gehört das Werk im ganzen einer Geschmacksrichtung an, die vor der Verbreitung der Spitze herrschte.

Auch Zoppinos »Esemplario« (Venedig 1530) und Taglientes »Esemplario nuovo« (Venedig 1531) enthalten noch keine Spitzen oder ausgesprochene zu künstlerischer Eigenart entwickelte Durchbrüche. Unter den Sticharten, für welche die Vorzeichnungen berechnet sind, wird zwar der »punto in aere« und »punto disfilato« erwähnt, charak-

teristische Formen der späteren Art, die wir unter diesem Namen verstehen, finden sich aber nicht, auch nicht für den »punto disfilato«.[9])

Das erste Blatt bei Tagliente zeigt:

»li più facili groppi et foglie«	*»die leichtesten Gruppen und Blätter«*

worauf bereits hingewiesen wurde.

Im Schlußworte heißt es:

»& serva ui più facile a īparare sun tela di burato ouero altra sia tesuta chiaro accio possa meglio cōtar le fila«.	*»und es ist zweckmäßig, sich beim Lernen der Burato-Leinwand oder einer anderen weitläufig gewebten Art zu bedienen, damit man die Fäden leichter zählen könne«.*

Wir haben hier die Erklärung für die vielen Netze in den alten Musterbüchern; es handelt sich keineswegs immer um Netzstickerei oder gar um Durchbruch.

Das 1552 bei Giovanni Andrea Valvassore in Venedig erschienene »Esemplario nuovo« steht in gewissem Sinne noch auf einer niedrigeren Stufe der Entwicklung als das schon 1546 erschienene Werk von Pagan und sei darum vor diesem erwähnt.

In der Einleitung werden hier wieder genannt:

»Frisi di diuersi sorte fogliami groppi moreschi & arabeschi fegure de più sorte vccelli volanti, & animali terestri & fiore da diverse sorte vasi . . .«	*»Friese verschiedener Art, Blattwerk, maurische und arabische Gruppen, allerlei Figuren, fliegende Vögel und Landtiere, auch verschiedenerlei Blumen, Vasen . . .«*

Doch ist das alles nur für Stickerei gemeint. Auf dem Gebiete der Stick- und Flechtwebereimuster scheinen auch die nordischen Musterbücher für Italien in mancher Beziehung vorbildlich gewesen zu sein; so enthalten nach E. Kumsch die Werke des Zoppino, Tagliente, Valvassore und Serena (Opera nova) eine ganze Reihe Wiederholungen des erwähnten sächsischen Werkes vom Jahre 1525. Es trifft diese Beobachtung mit der Lefébures zusammen, der sich auch Verhaegen (a. a. O.,

[9]) Es sei hier eine Stelle aus Verhaegen (a. a. O., S. 16) erwähnt: »Dès la première moitié du XVI[e] siècle, des officiers de la république portant le titre de *Proveditori alle Pompe* rendirent plusieurs ordonnances interdisant de porter dans la ville des *punti in aere* ou *in aria* sous peine de 200 ducats d'amende. L'une d'elles, datant de 1514 . . . . .« Dagegen sagt Urbani de Gheltof (Trattato storico technico della fabbricazione dei Merletti veneziani, Venedig 1878, S. 33), auf den diese Notiz gewiß zurückgeht, daß diese Vorschriften der Provveditori alle Pompe aus den Jahren 1616, 1633 und 1634 stammen.

S. 18, Anm.) anschließt, daß sich nämlich in den italienischen Musterbüchern die Adler, heraldischen Abzeichen, Eichenblätter, Eicheln, die naturalistischen Jagddarstellungen u. a. deutlich von den eigentlich italienischen Ornamenten abheben und auf deutsche Vorbilder schließen lassen. Es handelt sich übrigens dabei fast durchaus um Netzarbeiten und andere Stickereien. In der Stickerei war ja auch sonst der Norden Italien voraus; man erinnere sich nur an die hohe Entwicklung der englischen Stickerei im Mittelalter. In mancher Beziehung können die nordischen Muster dann natürlich auch auf die italienischen Spitzen eingewirkt haben; wichtigere nordische Einflüsse, wie sie z. B. in den italienischen Netzstickereien kaum zweifelhaft sind, kann man in den italienischen Spitzen aber kaum nachweisen.[10])

Die erwähnte Stelle des Valvassore macht übrigens auch wieder klar, daß manche Ausdrücke, wie fogliame und groppo, die später für Spitzen und Durchbrüche gebraucht wurden, schon vor deren Ausbildung üblich waren und später erst auf verwandte Formen der Spitze übertragen wurden.

In Pagans »Opera nuova« (Venedig 1546) herrschen im ganzen gleichfalls noch Netz- und sonst gezählte Fadenstickereien vor, darunter auch die später bei Durchbrucharbeiten so beliebt gewordenen schräggestellten Z-Formen (vgl. Tafel 9 b) sowie figürliche Darstellungen. Doch finden sich bereits auch Streifen und ganze Flächen mit weiten Netzen, die wir uns durch Entfernen eines großen Teiles der Leinenfäden entstanden denken können, und zwar in Formen, die für die Durchbrucharbeit charakteristisch sind; besonders die Streifen sind für uns wichtig, da sie offenbar hauptsächlich als Randumfassungen gedacht sind. Die Auflage von 1554 spricht dabei wieder von »ponti tagliati« und von »ponti gropposi«, wobei hier der Sinn vielleicht nicht mehr der frühere ist.

Das Werk Pagans ist eigentlich das erste, das wirklich auf unser Gebiet gehört, wenigstens in bezug auf Randdurchbrüche als Auflösung der Stoffe.

Von noch größerer Bedeutung ist aber desselben Autors 1558 erschienene Veröffentlichung »La gloria et l' honore de ponti tagliati, e ponti in aere« (»Ruhm und Ehre der Durchbrucharbeit und Luftstickerei«).

---

[10]) Ein deutsches Musterbuch, das den Namen einer Herzogin von Braunschweig trägt und dem Anfange des 17. Jahrhunderts entstammt, kennt der Verfasser nur aus einem Aufsatze im »Magazine of Art« (1902, S. 179, »A book of Lace Patterns in the National Art Library«). Die abgebildeten Beispiele betreffen aber nur netzartige Arbeiten; für die Geschichte der Stickerei ist es allerdings wichtig, die Zusammenhänge mit den deutschen Stechern zu sehen.

Wir können hier schon voraussetzen, was bei späteren Werken ganz sicher ist, daß unter »ponti tagliati« die (aus der Durchbrucharbeit hervorgehenden) mehr geometrischen, unter »ponti in aere« die freieren, pflanzlichen oder figürlichen, Ornamente gemeint sind. Wie wir gesehen haben, kommt letzterer Ausdruck auch bereits bei Zoppino (1530) vor; doch entspricht in den Abbildungen dort noch nichts dem, was man später unter dieser Bezeichnung versteht.

In den Hauptformen stimmen die Ornamente der »ponti tagliati« und »ponti in aere« bei Pagan noch ganz mit den auf Leinwand oder im Netz gearbeiteten überein; auffallend ist jedoch, daß sich teilweise sehr enge, teilweise sehr weite Netze vorfinden, und daß die ausgesprochen spitzenartigen Besätze bereits reich entwickelt sind.

Die weiten Netze, die wir schon in Pagans älterem Werke gefunden haben, zeigen uns das allmähliche Loslösen des freien Ornamentes vom Stoffe (man vgl. Tafel 17); zuerst erscheint es auf dem festen Gewebe, dann allenfalls im engen Netze, sodann im weiten und zuletzt nur mit ganz freien, nach dem Bedürfnis der Festigung geordneten, Verbindungsstegen, der Absicht nach also völlig frei. Doch ist die Entwicklung einstweilen noch nicht so weit gelangt. Wir meinen unter den großen und kleinen Netzen natürlich nicht die verschieden großen Quadrate, die wir in Spitzenbücher, um die Zeichnungen im Maß ändern zu können, angegeben finden.

Das Stadium des weiten Netzes läßt sich aber an zahlreichen ausgeführten Arbeiten verfolgen, wie auf der Tafel 14. Ranken und Blätter im weiten Netze erscheinen als »Punto á fogliami« auch in Giovanni Antonio Bindonis »Il Monte« (libro secondo, Venezia, 1559; den ersten Teil kennt der Verfasser nicht).

Zu bemerken sind in diesem Werke auch die breiten, aber gewiß bunt gedachten, Zacken. Wirkliche Spitzenzacken reicherer Form finden sich trotzdem noch nicht; diese werden eben von Anfang an mehr in Klöppeltechnik als in der hier dargestellten Näharbeit ausgeführt. Das lehrt uns auch die Betrachtung älterer Bilder und ausgeführter Arbeiten.

Ein männliches Bildnis von G. B. Moroni († 1578) in der Berliner Gemäldegalerie (Nr. 167) zeigt uns z. B. an Hals und Ärmeln schmale Durchbruchstreifen, Quadrate mit Rauten und diagonal angeordneten Figuren, wie sie der frühen Durchbrucharbeit eigen sind; der äußere Besatz ist jedoch abgenäht und nur durch eine einfache Knötchenreihe gebildet, also noch sehr einfach.

Ein ziemlich frühes Beispiel von Reticella und reicherer Zackenspitze bietet ein Damenbildnis von Giov. Ant. Fasolo († 1572) in der

Dresdener Galerie (Nr. 249); hier sind Kragen, Manschetten und Taschentuch damit geschmückt. In derselben Sammlung findet sich auch ein Bildnis der Eleonore von Toledo von Agnolo Bronzino (Nr. 338 b). Das Hemd endet hier mit einer schwarzen netzartigen Stickerei und einer Spitze, die, wie es scheint, in Silber geklöppelt ist, so daß wir hier selbst in Italien noch einen Nachzügler früherer Kunstentwicklung sehen können.

Lassen uns schon die gemalten Darstellungen ähnlicher Art meist genähten Durchbruch und als eigentliche Zacken, wenn sie reicher entwickelt sind, Klöppelarbeit vermuten, so ist das bei den erhaltenen ausgeführten älteren Stücken fast durchaus der Fall.

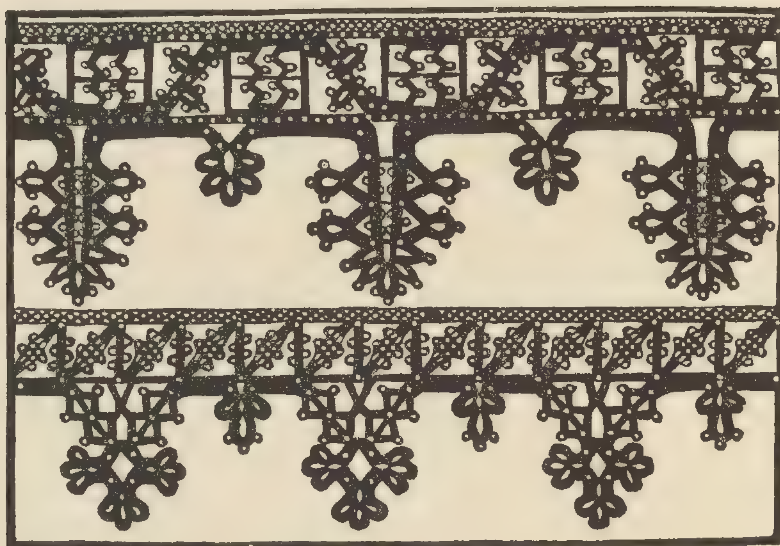
Wie große Fortschritte indes die Klöppelspitze seit jener Zeit gemacht hat, auf die das Züricher Modelbuch zurückführt, kann man aus dem Werke »Le Pompe« ersehen. Es ist 1562 zu Venedig erschienen; doch waren schon 1560 eine frühere Auflage und 1557 und 1559 Werke unter gleichem Titel voraufgegangen, die uns allerdings nicht bekannt geworden sind.

Der volle Titel des Buches von 1562 lautet:

» — Le Pompe — Libro secondo. Opera nuova, nella quale si truovano varie & diverse sorti di mostre, per poter far Cordelle, ouer Bindelle, d'Oro, di Seta, di Filo, ouero di altra cosa. Dove le belle, & virtuose Donne potranno far ogni sorte di lauoro, cioè Merli di diverse sorte, Cauezzi, Colari, Maneghetti, & tutte quelle cose che li piaceranno.«

» — Prachtwerke — Zweites Buch. Ein neues Werk, in dem man allerlei Muster findet, um Schnüre und Bänder von Gold, Seide, Zwirn usw. herzustellen. Wonach die schönen und tugendhaften Frauen alle Arten von Arbeit, Spitzen verschiedener Sorte, Kappen (?), Kragen, Armkrausen und was ihnen beliebt, werden anfertigen können.«

Hier kommt denn der Ausdruck »*merli*« in unserem Sinne vor. Auch sehen wir hier auf die Zacken größeres Gewicht gelegt als in irgend einem der bisher besprochenen Werke. In den Formen stimmen diese Klöppelzacken im allgemeinen mit den bereits bekannten Randbesätzen überein; besonders bemerkenswert sind aber diejenigen, mit denen durchbrochene Streifen verbunden sind. Sie zeigen durchaus die Form, die wir sonst bei Durchbruchstreifen gewohnt sind. Man findet genau dieselbe Einteilung in kleine Quadrate und schräglaufende Formen; es



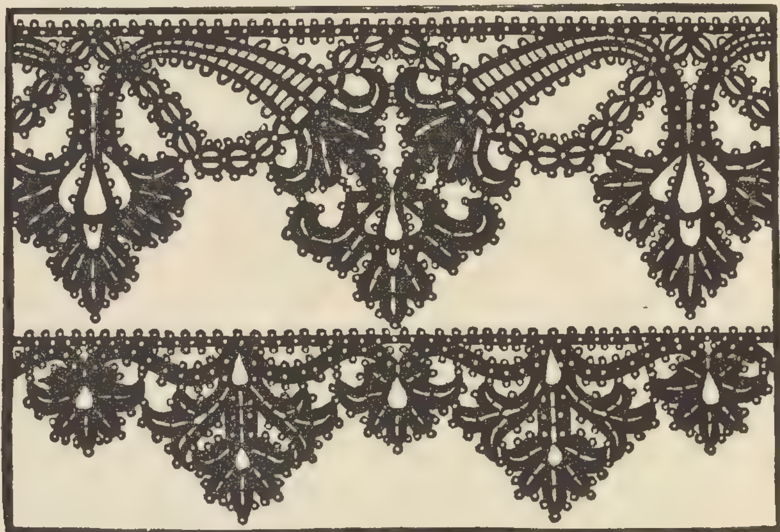


Abb. 14 und 15. Aus dem Werke »Le Pompe«, Venedig, 1562.



Abb. 16. Bildnis der Bianca Cappello (um 1575) in den Uffizien zu Florenz (nach einer Photographie von Alinari).

sind hier aber beide Teile schon zu einer einheitlichen Klöppelarbeit verbunden.

In den Abbildungen 14 und 15 bringen wir einige Muster aus dem Buche; wir machen besonders auch auf das breitere Stück mit den Füllhörnern aufmerksam, da es mit dem Kragenrande des gleichfalls hier (Abb. 16) dargestellten Bildnisses der Bianca Capello fast völlig überstimmt. Natürlich kann das Vorbild dieser gemalten Spitze auch mit der Nadel gearbeitet gewesen sein; von dem inneren Teile des Kragens ist dies als ziemlich sicher vorauszusetzen, aber auch von den Zacken selbst nicht unwahrscheinlich. Es liegt überhaupt ziemlich nahe, anzunehmen, daß die von rein geometrischen Grundformen mehr abweichenden reicheren Gestaltungen früher in Nadelarbeit versucht wurden, als in geklöppelter. Es wird dadurch unsere Beobachtung, daß in der Renaissancezeit die eigentlichen Zacken meist geklöppelt erscheinen, nicht widerlegt; denn die meisten Zacken, auch die reicheren, sind eben geometrischer Art. Die eigentlichen Nähzacken beschränken sich, wie gesagt, zumeist auf Bogen, Stäbchen und Punkte. Für reichere Formen liegen allerdings auch schon ältere ausgeschnittene Zacken (vgl. Abb. 2) als Vorstufen vor. Wenn nun aber auch reichere Formen, wie die erwähnten mit den Füllhörnern, in Klöppeltechnik versucht werden, so beweist dies nur, wie sehr man diese Technik gerade für die Ränder bevorzugt. Es mag dazu nicht nur die größere Raschheit und dadurch Billigkeit der Arbeit beigetragen haben, sondern auch die gerade für Ränder empfehlenswerte Geschlossenheit der Klöppelspitze, bei der sich die Faden vom Rande immer wieder schleifenähnlich ins Innere zurückziehen. Da die italienischen Renaissancespitzen auch fast durchaus stärkeren Faden verwenden, als er heute üblich ist, haben die Klöppelspitzen mit ihren kräftig durchgeführten Hauptlinien fast mehr Halt als die reihenweise geschichteten Nähspitzen.

In dem eigentümlichen Linienflusse, den viele Muster des Werkes »Le Pompe« zeigen, verrät sich auch sonst das Wesen der Klöppelspitze, die vor allem auf möglichst ununterbrochenes Durchführen der Fäden gerichtet ist und daher die Formen gerne rundet und für die eingeführten Fäden wieder einen Rückweg sucht, so daß die Mittellinien der Zacken und andere Formen meist gespalten erscheinen (man vgl. auch Abb. 19).

Wir müssen uns hier erinnern, daß wir in unserer zeitlich geordneten Aufzählung erst mit diesem Werke in jene Zeit gerückt sind, in der das Züricher Modelbuch erschienen ist, so daß wir die gewaltigen Fortschritte der Spitze in Italien recht deutlich zu erkennen vermögen.

Auf ein 1563 erschienenes Werk von Calepino sei nur kurz hingewiesen; desgleichen auf Domenico de Franceschis »Fede« (Venedig, 1564). In diesem erscheint uns besonders die reiche Entwicklung des symmetrischen Pflanzenornamentes im weiten Netze bemerkenswert, da es Formen bietet, die für die eigentliche Renaissancespitze sehr bezeichnend sind und sich besonders im Norden noch lange erhalten haben. Anderseits ist der Zusammenhang mit den frühen ausgeschnittenen und bunt gestickten Zacken gerade bei diesen Formen sehr deutlich.

Einen sehr bedeutenden Schritt nach vorwärts stellt das Werk von Federigo de Vinciolo (Federic de Vinciolo) dar, dessen erste Auflage 1587 zu Paris erschienen ist.

Uns liegt von alten Drucken nur die 1589 bei Eleazar Thomysi in Turin erschienene vierte Autlage vor. Wenn übrigens innerhalb drei Jahren vier Ausgaben und diese noch in verschiedenen Auflagen erscheinen konnten, so ist das gewiß ein Beweis für die Bedeutung des Werkes und auch für den Anteil, den man an solchen Erscheinungen nahm.

Die Muster sind, wie Vinciolo in der Vorrede sagt, teils in Italien gesammelt, teils von ihm selbst erfunden worden.

Bei ihm haben sich die mit der Nadel gearbeiteten, durchbrochenen Ränder und Zacken bereits zu einem solchen Reichtume der Form entwickelt, daß auf diesem Wege, d. h. innerhalb der italienischen Renaissancebewegung, kaum mehr Fortschritte gemacht werden konnten. Selbst bogenschießende Amoretten finden sich für freigenähte Arbeit berechnet.

Besonders häufig erscheinen auch schon die strahlenförmig von einem Punkte ausgehenden, sozusagen spinnennetzförmigen, Ornamente, die wir heute besonders unter dem Ausdrucke Reticella verstehen, und die sich um so reicher entwickeln konnten, als man sich vom Zwange des Fadenkreuzes mehr und mehr befreit hatte. Ausnahmsweise kommt sogar schon eine nicht aus konzentrischen Kreisen bestehende, sondern spiralige Spinnennetzbildung vor, ein Motiv, das sich später fast nur in der spanischen Spitze fortgeführt findet. Selbst unter den Zacken, die gleichfalls sehr weit entwickelt sind, gibt es schon einige, die geschlossene Kreise, nicht nur Spitzbogen und Halbkreise darstellen. (Vgl. dazu aus etwas späterer Zeit, Abb. 20.)

Wir finden wohl etliche Beispiele dieser Art ausgeführt, aber doch äußerst selten; man kann annehmen, daß hier nur Versuche vorliegen, das in seiner inneren Geschlossenheit so recht renaissancemäßige Spinnen-



Abb. 17. RÜCKSEITE EINER KLÖPPELSPITZE IN »MAILÄNDER ART



Abb. 18. KLÖPPELSPITZE MIT GROSSENTEILS EINGEHÄNGTEN GRUNDNETZFÄDEN



Abb. 19. BUNTE RUSSISCHE KLÖPPELSPITZE
ZWEITE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

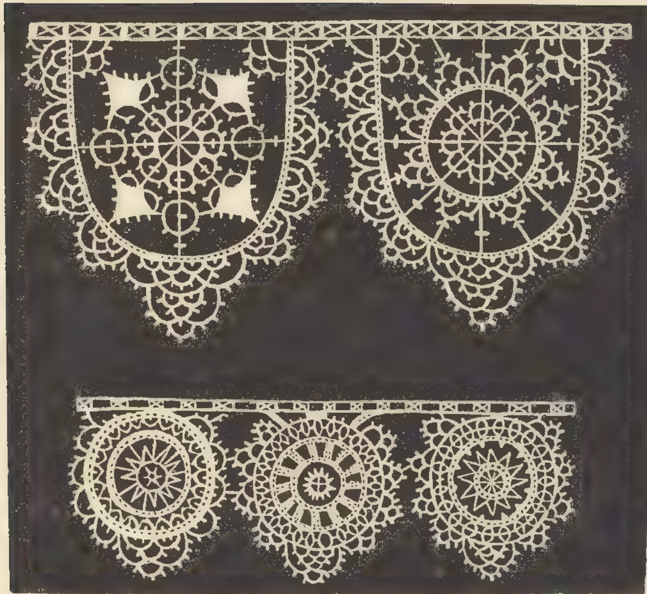


Abb. 20. Aus Cesare Vecellios »Corona delle nobili et virtuosi donne«.

netzmotiv womöglich überall und in immer neuem Wechsel zu verwerten, während man sich in der Praxis auf besonders geeignete Anwendung beschränkte.

Ganz nebenbei sei hier erwähnt, daß wohl die häufigen spitzbogigen Randzacken der Renaissance mit dazu verleitet haben, von »gotischen« Spitzen zu sprechen; doch ergibt sich der Spitzbogen ja manchmal in der Renaissance, z. B. beim Übergange von Rundbogen in ein Spiegelgewölbe.

Der Entwicklungsstufe nach ziemlich gleichzeitig mit Vinciolo sind die ohne Jahreszahl bei Gasparo Crivellari in Padua erschienenen Blätter, von denen wir zwei der bemerkenswertesten wiedergeben (Abb. 21 und 22).

Die 1596 bei Giac. Franco in Venedig verlegte »Nuova inventione« zeigt uns dieselbe Verfeinerung der Nähspitze wie Vecellio. Die rankenförmigen und sonst in Streifen verteilten Muster werden als »*frizi in aire*« (»Luftstreifen«), die in kleine Quadrate verteilten als

»*Mostrelli di radicelli per colari et magetti*«	»*Muster von Reticella für Kragen und Armkrausen*«



Abb. 21. Aus dem Spitzenmusterbuche des Gasparo Crivellari.

bezeichnet. Die eigentlichen Spinnenwebemuster, die übrigens nicht allzu häufig sind, kommen merkwürdigerweise gerade in Zacken vor, »*Merli di redicello*« genannt. Bemerkenswert ist, daß die kleinen, unscheinbaren Bogensäumchen, die wir, wie gesagt, bis in die früheste Zeit der beginnenden Spitze verfolgen können, einmal als »*ponto in arcato*« bezeichnet erscheinen.

Worin die besondere Eigentümlichkeit des »*Ponto Gaietano, nouelamente vssato*« (»*Gaetaner Spitze, neuerdings in Brauch*«) besteht, können wir heute kaum mehr nachfühlen. Bei Cesare Vecellio finden wir die Gaetanerinnen, ähnlich wie die Toskanerinnen, nur durch gestickte Schürzen



Abb. 22. Aus dem Spitzenmusterbuche des Gasparo Crivellari.

ausgezeichnet. Wie man aus Vecellio überhaupt deutlich ersehen kann, standen damals offenbar alle italienischen Landschaften in bezug auf die Spitze weit hinter Venedig zurück. Bei den Florentinerinnen werden »*frange d'oro*« (»Goldfransen«), bei den Neapolitanerinnen »*passamenti di seta*« (»Seidenposamenterien«), nur bei Ischianerinnen »*merletti lavorati di refe sottilissimo*« (»Spitzen aus feinstem Zwirne«) erwähnt. Allerdings wird schon 1545 in einem Inventare des Besitzes der Margaretha von Frankreich, Schwester Franz I., von »*fine dentelles de florence pour mettre à des collets*« *(feine Florentiner Spitzen, an Kragen zu heften)* gesprochen, womit wohl Leinenspitzen gemeint sein können.

Merli a redicello alla Spagnola.



Abb. 23. Aus Giac. Francos »Nuova inventione«.

Bei Franco findet sich auch eine Handkrause »di ponto fiamengo« (»flämische Spitze«); doch ist ein wesentlicher Unterschied gegenüber den übrigen Mustern nicht zu erkennen, höchstens daß die flämischen etwas spießiger, die italienischen etwas voller zu sein scheinen; doch möchten wir darauf, da die Wirkung vielleicht eine zufällige ist, keinen Wert legen. Auch die »*Merli a redicello alla Spagnola*« (»Reticellaspitzen in spanischer Art«, vgl. Abb. 23) sind kaum von gleichzeitigen italienischen Arbeiten zu unterscheiden, wenn nicht etwa eine gewisse Bizarrerie und Häufung des Spinnennetzes bereits als eigentümlich spanisch gelten kann. Diese Eigenschaften lassen sich übrigens auch an einer sehr reichen alten Spitzenmustersammlung des Österreichischen Museums (Tafel 15 bis 20) erkennen, die wohl nicht mit Unrecht als spanisch angesehen wird. Daß in Spanien, Süditalien und vielleicht auch an anderen Orten vereinzelte von Italien unabhängige Anregungen stattgefunden haben können, ist schon früher (S. 20) erwähnt worden; doch scheinen sie, wie schon die vielen italienischen Musterbücher beweisen, für die Weiterentwicklung gegenüber dem oberitalienischen Einflusse, nur von geringem Belange gewesen zu sein.

Ein weiterer Beweis für die große Bedeutung, die der italienische Geschmack in diesen Dingen am Schlusse des 16. Jahrhunderts



Abb. 24. Leinendurchbruch und Hochstickerei mit Macraméspitze um 1600, im Berliner Kunstgewerbe-Museum.

bereits für ganz Europa erlangt hat, ist ein 1592 in Venedig erschienenes Werk Cesare Vecellios in vier Büchern (von dem uns übrigens nur die vierte, im Jahre 1597 erschienene Auflage zugänglich war):

»Corona delle nobili et virtuose donne, Nelquale si dimostra in varij dissegni, tutte le sorti di Mostre di punti tagliati, punti in aria, punti a Reticello, e d' ogni altra sorte, cosi per freggi, come per Merli, & Rosette, che con l' Aco si usano hoggidì per tutta l' Europa.«

»Krone der edlen und tugendsamen Frauen.

Worin in verschiedentlichen Zeichnungen alle Arten von Mustern in Durchbruch, Luftstich, Reticella usw. sowohl für Streifen, als für Spitzen und Rosetten gezeigt werden, so wie sie jetzt allenthalben in Europa üblich sind.«

Es wird also in dem Titel selbst schon darauf hingewiesen, daß diese Kunstübung zu jener Zeit in ganz Europa, d. h. wohl im westlichen und mittleren, im Schwange war; Cesare Vecellio, der damals auch schon allerorten für sein von uns bereits oft erwähntes Kostümwerk sammelte, scheint mit seinen Worten auch andeuten zu wollen, daß er die Muster wirklich aus den verschiedenen Ländern erhalten habe.

Wir können aber auch bei ihm Unterschiede, die von vorneherein auf verschiedene Herkunft schließen ließen, nicht erkennen. Es mag dies zugleich eine Warnung sein, heute bei jedem alten Stücke eine bestimmte Zuweisung in dieser Hinsicht treffen zu wollen; es wird dies tatsächlich nur in den allerseltensten Fällen möglich sein.

Bemerkenswert ist, daß in den zahlreichen figürlichen Darstellungen bei Vecellio die ursprünglichen Netzlinien schon sehr selten geworden sind. Im ganzen können hier aber nur einige Formen hervorgehoben werden, die über das bisher Besprochene hinausgehen.

Das vierte Buch bringt auf dem ersten Blatte unter Bogenstellungen in der Tracht jener Tage Männer und Frauen, die einander die Hände reichen. Es ist dies in damaliger Zeit kein so seltenes Motiv, entspricht aber kaum mehr der späteren Entwicklung, die das vorwiegend Figürliche (wie auf Tafel 25 a) zugleich mit dem rein Geometrischen und Architektonischen immer mehr zurücktreten läßt. Wir erinnern uns, ein der Darstellung bei Vecellio verwandtes Stück im Hamburger Kunstgewerbemuseum gesehen zu haben (1890, 328); ähnlich sind auch die hier (Abb. 24) abgebildete Spitze im Berliner Kunstgewerbemuseum und einige neuerworbene des Österreichischen Museums. Diese Arbeiten sind übrigens in Macramé ausgeführt, das, wie man sieht, die Entwicklung der Nähspitze mitmacht, aber doch nie solche Wichtigkeit hat und immer mehr zurücktritt, je mehr Wert auf Schärfe oder Leichtigkeit der Arbeit gelegt



Abb. 25. Aus Cesare Vecellios »Corona delle nobili et virtuose donne«.
Schlußblatt des IV. Buches.

wird. Nur für farbige Oberkleidbesätze (Posamenterien) erhält sich die Macraméarbeit ununterbrochen bis in den Beginn des 19. Jahrhunderts hinein.

Bemerkenswert ist auch das Schlußblatt des IV. Buches bei Vecellio (Abb. 25). Hier sind rechteckige und kreisförmige Rahmen schachbrettartig wechselnd über die Fläche verteilt und mit Tierfiguren gefüllt. Die ganze Anordnung erinnert an spätantike Fußbodenmosaiken oder Stuckarbeiten. Vielleicht liegt hier ein unmittelbarer antiker Einfluß vor, vielleicht hat aber auch nur die Gleichheit der Kunstströmungen zu gleichem Ziele geführt. Die einzelnen Tiere entstammen übrigens zum größten Teile dem Formenschatze der seit dem frühen Mittelalter überlieferten Textilkunst und sind auf Netzarbeiten nicht selten. Eine derartige Nähspitze haben wir aber nirgends gefunden; doch bringen merkwürdigerweise die angeführten »Matériaux pour servir à l'histoire de la dentelle« (Heft 1) eine verwandte geklöppelte Decke aus dem Jahre 1599, bei der sogar mehr menschliche Figuren als Tiere vorhanden und selbst die Randzacken als menschliche Gestalten gebildet sind. Es handelt sich hier aber wohl um eine mehr oder weniger vereinzelte Sonderbarkeit, die man nicht als stilbildend ansehen

kann. Das gilt übrigens wohl auch von manchen Zeichnungen der Musterbücher; immerhin erlaubt uns ein Vergleich des Entwurfes aus Vecellios Werke mit einem ausgeführten Stücke des Österreichischen Museums wenigstens ungefähr eine Zeitbestimmung für diese Arbeit zu treffen.

Das Groteskornament dieses Stückes (Tafel 10) läßt sich am besten in jener Zeit verstehen. In den meisten anderen Teilen Italiens herrschte damals allerdings schon eine ganz zähe Spätrenaissance oder die beginnende Barockkunst; in Venedig und zum Teile auch im Norden konnte die Renaissance aber noch so frische und reine Formen schaffen, die noch unmittelbar an die zartesten raffaelischen Grotesken gemahnen.

Auch die Verbindung mit der Reticella hat nichts Auffälliges für jene Zeit. Nur müssen wir berücksichtigen, daß, wie so viele alte Spitzen, auch diese nicht im ursprünglichen Zusammenhange erhalten ist, sondern, einmal verletzt, dann wieder ausgebessert, vielleicht auch mit Rücksicht auf eine neue Verwendung umgearbeitet worden ist. Jedenfalls gehört diese Arbeit aber zu den allerfeinsten und lieblichsten Schöpfungen, die sich auf dem Gebiete der Spitze überhaupt erhalten haben.

Von freiem und großem Zuge sind die Muster, welche das »*Studio delle virtuose dame*« der Isabella Catanea Parasole (Rom 1597) bietet; wir werden aber vielleicht am besten tun, damit gleich einige Arbeiten aus der Sammlung des Österreichischen Museums in Verbindung zu bringen, so Tafel 28.

Wir hätten solche Arbeiten wieder als »ponto in aria« zu bezeichnen. Die Spitze auf Tafel 9 a, welche fast genau mit einer der Parasole stimmt, wäre dagegen wieder »ponto a reticella«.

Die gleichfalls in diesem Werke vorkommenden Arbeiten »de maglia quadra« und »de maglia a meza mandolina« (amandolina), die auch sonst, z. B. in der 1600 erschienenen »*Pretiosa gemma*« derselben Künstlerin zu finden sind, können hier als Abart der Netzarbeiten nicht näher besprochen werden.

Sehr reichhaltig ist ein drittes Werk der Parasole, das »*Teatro delle nobili et virtuose donne*«, das 1616 in Rom erschienen ist; die Reticella ist hier in sehr hohem Grade entwickelt. Von Stücken im Österreichischen Museum können wir etwa den Kragen (Tafel 7) auf eine Stufe stellen; bei dieser Arbeit ist übrigens das Fadenkreuz der ursprünglichen Leinwand noch deutlich über den ganzen halbkreisförmigen leeren Raum hinweg zu verfolgen.

Bemerkenswert sind in dem Werke der Parasole auch mehrere Decken, deren Leinwand nur innerhalb einzelner runder oder eckiger Flächen ausgeschnitten und ausgenäht ist, während die übrigen Teile mit erhabener Stickerei bedeckt sind. Derartige Stücke, die sich auch in der Sammlung des Österreichischen Museums (Tafel 4a, 6a) und sonst in größerer Zahl finden (vgl. das Werk über die Wiener Spitzenausstellung von 1906), wären nach der Parasole als »Lavoro di ponto reale e reticella« zu bezeichnen. Doch kommen solche Arbeiten gewiß nicht erst in dieser Zeit vor.

Auch finden sich in dem Werke als äußere Umfassungen Klöppelspitzen, die wieder ganz denen in der Sammlung des Österreichischen Museums (z. B. Tafel 40) entsprechen. Überhaupt wird bei der Parasole auf die Klöppelspitze auffällig viel Wert gelegt; es sind solche bis zu hundert Paaren und mit sehr kompliziertem Reticellamuster wiedergegeben.

Jedenfalls zeigen die Werke des Cesare Vecellio und der Parasole bereits die höchste Vollendung dieses Stils.

Weiter ins 17. Jahrhundert hinein erschöpft sich dann die Erfindung.

Zu erwähnen wären allenfalls die »*Corona*« der Lucrezia Romana (Venedig, 1625), ein Werk von Pietro Paolo Folli »*Ghirlanda*«, das zugleich Schönschreibübungen, eine Anweisung über doppelte Buchführung und anderes enthält und so recht nahelegt, wie sehr die Spitzenarbeit ein wesentlicher Bestandteil häuslichen Unterrichtes und häuslicher Beschäftigung geworden ist. Auch einige Neuauflagen früherer Werke erscheinen noch; etliche deutsche, französische und zum Schlusse englische Werke schließen sich an. So noch im 16. Jahrhunderte das zuerst 1597 erschienene Werk von Siebmacher (der, beiläufig bemerkt, den Ausdruck »Spitzlein« für Zacken gebraucht) oder das »Neue Modelbuch« von Jakob Foillet, das übrigens auch mit französischem Titel 1598 zu Mömpelgard herauskam; Foillet diente dann dem Werke von Mignerak (Paris, 1605) als Hauptunterlage. Erwähnt sei noch ein 1601 bei Matthes Beckers in Frankfurt a. M. gedrucktes »*Schön newes Modelbuch*«, das »*Teutsche und Welsche*« Model enthält, und zwar sowohl für Stickerei, als für »Zinnigen oder Spitzen«. — 1605 erschien in Frankfurt a. M. ein »*Newes Vollkommenes Modelbuch*« von Wilhelm Hoffmann, in dem »Vierhundert schöne, auserwählte künstliche und ausgeschnitten, sowol Italiänische, Frantzösische, Niederländische, Engeländische als Teutsche Mödel und Muster für Nadelspitzen« enthalten sind. Ein 1607 bei Sigismund Lathomus, gleichfalls in Frankfurt a. M., erschienenes »*Schön newes Modelbuch*« enthält sogar 600 Muster, bei denen wieder alle diese

Herkunftsorte genannt werden; überwiegend sind aber ebenso wie bei Hoffmann die offenbaren Entlehnungen aus italienischen Werken. Aus Hoffmann wäre nur noch ein Kragen mit Darstellung einer Hirschjagd in Ranken hervorzuheben, wobei der äußere Besatz aus auffallend dünnen naturalistischen Blumen gebildet ist, wie sie sonst nicht zu finden sind und am ehesten an Orientalisches erinnern. Doch liegt hier wohl nur ein zufälliges Zusammentreffen vor, das durch den in Stoffen und Stickereien der deutschen Spätgotik und Renaissance häufig auftretenden, an Stillosigkeit grenzenden, Naturalismus erklärt wird.

Musterbücher, gleich den erwähnten, erscheinen noch bis in das 18. Jahrhundert; aber die eigentliche Entwicklung des in ihnen vertretenen ersten großen Stiles der Spitze ist zu Beginn des 17. Jahrhunderts, und zwar im wesentlichen auf italienischem Boden zum Abschlusse gelangt. Dieser Stil ist hauptsächlich gekennzeichnet durch geometrisches Ornament, durch ziemlich häufiges Vorkommen von Tier- und Menschenfiguren und anfangs noch durch die Seltenheit, jedenfalls aber durch die strenge Stilisierung, des Pflanzenornamentes. Von Tier- und Menschengestalten wären außer den schon erwähnten Beispielen die auf den Tafeln 32 und 33 hervorzuheben, wobei vielleicht auch noch einmal auf den schon früher erwähnten Zusammenhang der italienischen mit den deutschen Musterbüchern hinzuweisen wäre; denn es sind dies ursprünglich wohl für Netzstickerei gedachte Muster. Von Blumen sind besonders Lilien und Nelken wegen ihrer strengen Form beliebt (Tafel 14 b und 20 rechts oben); seltener sind Eicheln (Tafel 17) und Nachklänge des im späteren Mittelalter so wichtigen Granatapfelmusters (Tafel 26 a und 31 unten) sowie tulpenähnliche Blüten, die man besonders von orientalischen Stoffen und keramischen Erzeugnissen her zu sehen gewohnt war. So reiche und freie Blüten wie bei dem Stücke auf Tafel 28 b kommen wohl nur in später Renaissancezeit und dann nur vereinzelt vor.

Bezeichnend für die Renaissancezeit ist vor allem auch die Art der Motivverteilung. An Stelle der zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Venedig vorherrschenden Arabeske ist die echt renaissancemäßige Groteske und damit eine freiere Gliederung getreten. Zahlreiche und voneinander getrennte Teile, deren Wirkung sich schon auf verhältnismäßig geringer Raumfläche ausgleicht, sind nun das Merkmal.

Ebenso wie die echte Renaissancebaukunst immer wieder von Zentralbauten träumt, strebt die Renaissance-Dekoration womöglich in sich geschlossene, dem Quadrat oder Kreise nahekommende, Formen an; daher die Bevorzugung der Reticella. Als reichstes Beispiel dieses Strebens kann die erwähnte Zeichnung am Schlusse des vierten Buches

von Vecellios Corona gelten (man vergleiche die Tafeln 21 ff., 29 b); aber sogar bei Längsstreifen suchte man durch Auflösung in einzelne Quadrate demselben Grundsatze zu folgen (vgl. Tafel 8 a, b). Wichtig sind dann die kleineren symmetrischen und die auf kurze Distanzen einander genau entgegengesetzten und daher einander gewissermaßen aufhebenden Formen. Hiezu gehören vor allem die außerordentlich beliebten S-Formen, die ja durch zwei einander entgegengesetzte Halbkreise gebildet werden (vgl. Tafel 4 b, 5 c, 9 b, 14 a, 18—20). Bei dem Beispiele auf Tafel 25 b sind die S-Formen schon miteinander in Verbindung gebracht. Sehr beliebt sind auch diagonale Anordnungen innerhalb der einzelnen Quadrate, wobei wieder ein rascher Ausgleich der aufeinander folgenden Teile möglich ist (vgl. Tafel 14 b). Im »*Studio delle virtuose donne*« (1597) der Parasole kommt diese Schrägteilung sogar in Verbindung mit einer, allerdings noch wenig schwungvollen, Längsranke vor, ein Beweis, wie sehr jener Zeit dieser primitiv geometrische Zug im Blute lag; man vergleiche auch die Tafeln 12 und 13 (Außenrand).

Ausgedehnte Streifen werden später auch in nicht zu lange Stücke zerlegt, innerhalb deren sich die Zeichnung meist symmetrisch um gewisse Punkte ordnet und zu wiederholen pflegt, allenfalls auch mit einem zweiten Motive wechselt. Beispiele dafür bietet schon Pagan (1558), vor allem Franco und die Parasole; dann wäre hier das Werk von Bartolomeo Daniele: »*Libro per diversi disegni per colari, punti per fazzoletti & Reticella di varie sorte*« zu erwähnen (Bologna, Agost. Parisini, s. a.).

Ausgeführte Stücke dieser Art hat die Sammlung des Österreichischen Museums in größerer Anzahl (z. B. Tafel 29 a); besonders sei auch auf eine Art Spitzennachahmung in Stickerei mit ausgeschnittenem Grunde (Tafel 35 a) hingewiesen.

Nebenbei bemerkt, bietet das eben erwähnte Werk Danieles zahlreiche Beispiele des in späteren Renaissancespitzen so häufigen Vasenmotives.

Einen bemerkenswerten spitzenartigen Einsatz mit symmetrisch einander gegenübergestellten Palmetten und S-Formen, die die Entstehung aus zwei einander entgegengesetzten Kurven besonders deutlich erkennen lassen, zeigt die Abb. 26; der scheinbar regelmäßige Netzgrund ist offenbar nur durch die Bohrlöcher entstanden.

Die echt renaissancemäßige Form der auf kurze Distanz symmetrischen Spitze, die man als Haupttypus der Spätrenaissance ansehen kann, wird in Italien mit der beginnenden Barockkunst ganz in den Hintergrund gedrängt; längeres Leben war ihr in den Niederlanden, besonders

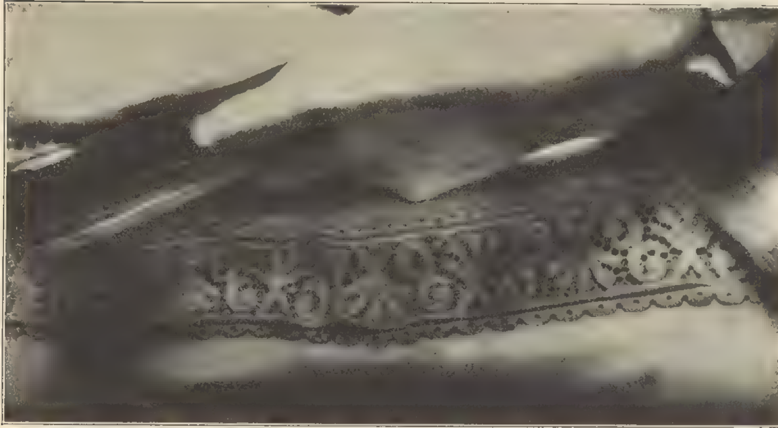


Abb. 26. Von einer Marmorbüste (Bildnis einer venezianischen Edeldame), Mitte des 17. Jahrhunderts, im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

in den nördlichsten, beschieden, wo ja überhaupt die Kunstentwicklung, ohne den Rückschlag der Barockrichtung, unmittelbar von der Spätrenaissance in den sogenannten Klassizismus übergeht.

Bei der Parasole (Teatro, Bl. 46) kommt sogar, allerdings für eine Netzarbeit, bereits eine Vase mit symmetrisch nach beiden Seiten sich entwickelnden Ranken vor, jenes Motiv, das später im Norden in der sogenannten Pottenkante große Bedeutung erhalten hat.

In der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts scheinen sich als Weiterbildung der reicher und freier gewordenen geometrischen Zacken (Abb. 27) besonders auch symmetrische Blütenzacken zu entwickeln; man vergleiche noch einmal Abb. 15. Es ist lehrreich, diese Renaissanceblüten mit den naturalistischen des Orients zusammenzuhalten. Auch beachte man die S-förmigen Rankenteile im Innern des Kragens bei Abb. 16.

Die oberste Abbildung auf Tafel 28 und die untere auf Tafel 35 zeigen uns in den inneren Hauptmotiven Formen, die ungefähr den in der Spätrenaissance und Frühbarocke so wichtigen Kartuscheformen entsprechen.

Größeres Zusammenfassen, das besonders bei pflanzlichen Motiven später erstrebt wird, kommt in der Renaissancespitze noch selten vor, wenn uns z. B. Pagan (1558) auch schon einige kleine Ranken bietet. Das Werk von Ostaus »*La vera perfettione*« (Venedig, 1567), das in

diesem Zusammenhange nachzutragen ist, bringt schon mehr dieser Art; doch wird die Geschlossenheit der Ranken durch zahlreiche, dazwischen verteilte Tierfiguren großenteils wieder aufgehoben, wie das ja auch in dem angeführten Stücke im Werke der Parasole durch kräftige Querbalken geschehen ist. Sonst hat die Parasole (1597) aber schon große geschlossene Ranken von einfacher Wirkung, ähnlich wie wir sie an zahlreichen ausgeführten Stücken (Tafel 26 a) finden; auch die »*Pretiosa gemma*« von Lucchino Gargano (1600) zeigt gleich auf dem ersten Blatte ein bemerkenswertes Beispiel dieser Art. Viele Ranken finden sich neben der zerstreuten Renaissanceverteilung in Wilhelm Hoffmanns Werke (1607) und in dem am weitesten fortgeschrittenen Spitzenmusterbuche, dem dritten Werke, der Parasole, dem »Teatro« (1606).

Bei diesen Ranken setzt dann die weitere Entwicklung ein.

Als ein Anzeichen der beginnenden Barockkunst, der vor allem das Streben nach großer, geschlossener Wirkung eigen ist, kann in der letzten Zeit der Renaissancespitze auch das Aufgeben der bis dahin immer gewahrten Trennung der Randstreifen, die sich aus den Randdurchbrüchen, und der eigentlichen Zacken, die sich aus den kleinen Bogenbesätzen entwickelt haben, angesehen werden. Das erwähnte späte Musterbuch aus Bologna und die auf Tafel 28 a, b abgebildeten Spitzen der Sammlung des Österreichischen Museums zeigen die Grenzen beider Teile bereits verwischt und größere Einheit erstrebt. In noch höherem Grade werden wir dies in der niederländischen Spitze verwirklicht finden. Ein besonders bemerkenswertes Beispiel ist auch auf Tafel 31 dargestellt, wo die Einzelmotive (Blumenvasen, Kronen, Granatäpfel) echt renaissancemäßig und auf Renaissance- und noch auf Barockstoffen auch ganz gewöhnlich sind. Doch sind das, wie gesagt, nur vereinzelte Bemühungen der letzten Renaissancespitze.

Im ganzen herrschen aber noch in der späteren Renaissancezeit die quadratischen oder mindestens die rechteckigen Grundformen mit diagonalen oder symmetrischen Gestaltungen vor.

Ein Vorteil dieser Muster war auch die Möglichkeit, sie in gekraustem oder gefälteltem Zustande anzuwenden, ohne daß ein größerer Zusammenhang zerstört worden wäre; für Kragen, Armbesätze u. a. war dies aber vielfach nötig. Auch ließen sich solche Muster, die aus kleinen, in sich ausgeglichenen, Teilen bestanden, beliebig aneinanderreihen und wiederholen und waren doch, im Gegensatze zu den unendlichen Rapporten des Mittelalters und des Orients, die in ihren phantastischen Linien das Auge noch über die Grenzen des Gegenstandes hinausführten, immer etwas Klares und Geschlossenes.



Abb. 27. Gentildonna matrona (verheiratete Edeldame), nach Giacomo Francos »Habiti delle donne Venetiane«.

Dadurch, daß sich diese Formen auch besonders in das Fadenkreuz der Leinwand schickten und somit hervorragend stoffgemäß erschienen, erhielten sie eine sozusagen klassische Geltung und konnten allen Wandlungen des Geschmackes zum Trotze zum Teile bis in die neueste Zeit in Anwendung bleiben.

Der Durchbruch war für die geometrischen Formen die nächstliegende Technik gewesen; je freier allerdings die Formen wurden, desto mehr schwand von dem ursprünglichen Fadenkreuze, ein Vorgang, den wir bereits verfolgt haben.

Die Zacken selbst waren aber, soweit sie nicht ganz einfach in Stäbchen- und Bogenform gehalten sind, wie bereits wiederholt erwähnt, von Anfang meist in Klöppelarbeit angesetzt; genähte reichere Zacken finden sich im allgemeinen seltener, meist nur, wo die Formen, vor allem pflanzliche und figürliche, besonders scharfe und strenge Zeichnung erforderten.

Die Klöppelspitzen werden zunächst als sogenannte Flechtspitzen ausgeführt, auf deren Vorstufen schon früher (S. 11) hingewiesen worden ist; erst später kommen die sogenannten Form- und Leinenschlagspitzen hinzu. Die Flechtspitze ist die einfachste Form der Klöppelarbeit; sie wird hauptsächlich in der sogenannten Vierflechte ausgeführt, bei der sich die Fäden bald gerade, bald schräg bewegen und mit den entgegenkommenden verkreuzen. Es kommen aber auch bereits Ansätze zur Leinwandbindung in dieser Spitze vor, das heißt, das regelmäßige Durchkreuzen wie in der einfachsten Leinwand. Die Flechtspitze eignet sich besonders für geometrische Ornamente, in denen schmälere Linien das Entscheidende sind. Eine Eigentümlichkeit, das vielfältige Auftreten gleichlaufender, scheinbar gespaltener, Linien (besonders in der Längsmitte der Zacken), erklärt sich, wie bereits hervorgehoben, aus dem Streben, die in eine Richtung gebrachten Klöppelpaare wieder zurückzuführen.

Die Formen- und Leinenschlagspitze bemüht sich, durch gobelin- und leinenartige Bindung breitere Flächen zu erzielen; das einfachere Flechten wird dabei fast nur für die Verbindungen angewendet. Auf Blatt 43 des »Teatro« der Parasole müssen solche Formenschläge jedenfalls schon angenommen werden. Auch bei diesen Arten macht sich die Technik in gewissen Eigentümlichkeiten geltend, besonders in dem Auseinanderziehen der Formen längs der Mittelachse der Zacken und in dem Offenlassen der einzelnen Kreise sowie im Verbinden der verschiedenen Runde bei reticellaartigen Musterungen; Ursache ist wieder, daß man die Fäden so leichter weiterführen kann. Auf Grund dieser

Eigentümlichkeiten, richtiger Mängel, hat sich vorerst eine eigene Kunstform aber nicht ausgebildet; doch ist dies später in Zeiten und Gebieten anderen Kunstfühlens erfolgt.

Hergestellt wurden die genähten Spitzen, wie schon die Widmung Vecellios an Viena Vendramin Nani uns vermuten läßt, auch von vornehmen Damen und von dem weiblichen Gesinde der vornehmen Häuser unter Leitung der Hausherrinnen selbst. Wichtiger war aber jedenfalls die Erzeugung in den Klöstern und in den ärmeren Kreisen Venedigs und anderer Orte, worüber uns besonders ein später noch zu besprechender Brief an Colbert (S. 99) Aufschluß erteilt.

Da in den venezianischen Musterbüchern auch Klöppelarbeiten berücksichtigt sind, werden wohl auch solche in Venedig ausgeführt worden sein, doch offenbar in geringem Maße.

Als eigentliche Erzeugungsstätten der italienischen Klöppelspitze gelten Genua und Mailand.

Für Genua wollte man die Spitze schon um 1400 nachweisen; doch betreffen alle älteren Nachrichten nur Goldposamenterien und Stickereien. Übrigens sind auch die beiden Zeichnungen auf Pergament von 1577 und 1592, die aus der Gegend von Genua stammen und von Frau Palliser (Abb. 29 und 30) auf Spitzen bezogen werden, sicher nur Vorzeichnungen für Stickereien. In dem Inventare der Königin Elisabeth von England ist von

»laqueo serico Jeano de coloribus« *»farbigem Genueser Seidenbande«*

die Rede, womit natürlich keine Spitze gemeint sein kann, wie Frau Palliser annimmt, sondern eine bunte Seidenposamenterie. 1597 nennt ein Vulson de la Colombière (Palliser, S. 58) neben *»points de Flandre«* auch *»points de Gennes«*; 1639 wird der point de Gênes in einer französischen Ordonnance erwähnt, 1646 in dem Verzeichnisse des Nachlasses der Maria von Medici. Von dieser Zeit an kommt die Genueser Spitze, dann meist gleichzeitig mit der Venezianer und niederländischen, in französischen Verordnungen ziemlich häufig vor; auf mehrere derselben werden wir noch zurückkommen müssen.

Besonders scheint in Genua auch die Erzeugung von Goldspitzen ihren Sitz gehabt zu haben. Doch gehören diese, streng genommen, nicht auf unser Gebiet, sondern haben, da sie meist als Kleiderbesätze verwendet wurden, immer nahe Beziehung zur Posamenterie bewahrt.

Florentiner Spitzen (»dentelles de Florence«), die schon früher erwähnt worden sind, werden 1549 auch in Rechnungen der Margarethe



Abb. 28. Chorhemd, 16. bis 17. Jahrhundert, aus dem Kloster Dritti bei Traù (Dalmatien).

von Navarra (vgl. Gay, »Glossaire archéologique«, pag. 545) als Kragenbesatz erwähnt; doch können wir uns darnach kein Bild ihrer Art machen.

Mailand mußte bereits früher, gelegentlich der Sforzaschen Teilungsurkunde, erwähnt werden; die eigentliche, sogenannte »Mailänder Spitze« gehört aber erst einer späteren Periode an.

Auch Mailand scheint sich in früherer Zeit vor allem mit der Erzeugung von Gold- und Silberposamenterien und derartigen Spitzen beschäftigt zu haben und hat darin auch später noch hohen Ruf bewahrt; so erwähnt noch Savary in seinem Dictionnaire universelle du Commerce (1723) »*Les galons, passements et broderies, en or et en argent de Milan*« als Berühmtheit.

Die Anwendung der Spitzen und Durchbrüche war in der Renaissancezeit bereits sehr vielseitig.

Bei den Chorhemden der Geistlichen haben wir Durchbrüche sowohl in Italien als im Norden schon früh kennen gelernt. Im Kloster Dritti bei Traù (Abb. 28) hat sich ein sehr reich mit Reticella gezierter Chorrock aus alter Zeit erhalten, dessen Kenntnis wir Frau Natalie Bruck-Auffenberg in Wien verdanken. Obwohl die Auflösung des unteren Randes hier schon ziemlich weit geht, macht das Ganze doch einen strengen, gediegenen Eindruck, was man von der späteren Entwicklung der Alben (vgl. Abb. 47 auf S. 105) nicht immer sagen kann.

Sonst hatten in der Kirche besonders Altardecken für die Spitze Wichtigkeit. Ein sehr schönes Stück findet sich auf Tafel 17.

Arbeiten offenbar für kirchliche Verwendung sind die auf den Tafeln 22 und 30 abgebildeten Stücke.

In der bürgerlichen Gewandung tritt die Spitze vor allem am Halse sowie an den unteren Enden der Ärmel hervor und, wie schon erwähnt, auch am oberen Ansatze derselben. Der bereits besprochene Stich des Giac. Franco, der hier in Abbildung 27 wiedergegeben ist, erklärt uns diese eigentümliche Verwendung. Die Ärmel waren eben tatsächlich selbständige Stücke des Obergewandes, so daß die Unterkleidung hier hervortreten durfte. So finden wir sie auch in der Dresdener Galerie (Nr. 170) an dem Bilde Tizians, das seine Tochter Lavinia als Neuvermählte darstellt. Zacken an dieser Stelle sehen wir auch auf der Darstellung der Dogenprozession von Mattio Pagan (1556—1559) bei den von den Fenstern aus zusehenden Damen; besonders bringen aber Cesare Vecellio in seinen »*Abiti antichi e moderni*« und Giacomo Franco in seinen »*Abiti delle donne venetiane*« (1610) Spitzen in all den erwähnten Ver-

wendungsarten als wesentlichen Bestandteil der Frauentracht gegen und um 1600. In der Männerkleidung war die Verwendung noch sehr bescheiden und auf schmale Ränder an Hals und Händen beschränkt; man vergleiche hier noch einmal das Bildnis Palladios (Abb. 7).

In bezug auf die Anwendung der Spitze als Kragen könnten noch zwei Darstellungen aus dem dritten Buch Vecellios erwähnt werden, bezeichnet als

»*Inventioni per dui bavari alla venet.*«	»*Erfindungen für zwei Kragen in Venezianer Art.*«

Unter dem Ausdrucke »*bavari*« verstand man ursprünglich Halskrausen; der Ausdruck soll nach Franc. Sansovinos »Venezia« (Venedig 1581, S. 177 v.) von dem italienischen Worte für die Bewohner Baierns wegen der bei diesen üblichen Pelzkragen abgeleitet sein.

Bei Sansovino interessiert uns aber auch noch eine andere Stelle (S. 152), wo es nach Besprechung der älteren venezianischen Tracht heißt: »Heute tragen sie verschiedene Farben, aber vor allem Schwarz, nach Art der Griechen. Es könnte scheinen, daß dies bei einer Dame einen trüben Eindruck mache, doch erhöht es nur ihre Schönheit. Denn, da die Damen hier von Natur außerordentlich weiß sind, so macht der Gegensatz des Schwarzen sie nur noch weißer und leuchtender. Und in der Tat, es läßt sich gar nicht ausdrücken, wie groß der Reichtum der Kleidung und Leinenwäsche bei den Venezianerinnen ist. Denn alle Dinge, seien sie nun aus Seide oder Leinen, sind bei ihnen gestickt, mit Friesen verziert, in Streifen gearbeitet und durch die Kunstfertigkeit der Nadel, durch Seide, Silber und Gold so reizvoll gestaltet und zu solcher Schönheit durchgebildet, daß jedermann gesteht, nirgends könne man mehr als hier den wahren Beweis lauteren, keuschen Sinnes und feinsten Urteiles erblicken.«

Uns ist besonders das Hervorheben der schwarzen Farbe in der Kleidung wichtig und das Betonen der Leinenwäsche. Die Renaissance liebte in ihrem plastischen Empfinden eben starke Farbengegensätze und legte, ihrem individuellen Sinne entsprechend, auch Wert auf die Trennung von Ober- und Unterkleidung; die schwarze Farbe insbesondere kam natürlich, ebenso wie später in Holland, der Wirkung der Leinenwäsche und Spitze besonders zu statten.

Man darf sich durch Meister wie Paolo Veronese nicht beirren lassen; mit der ungeheuren starkfarbigen Kleiderpracht, die er ganz einseitig betont, lassen sich Spitzen natürlich weniger vereinen. Aber selbst geistig nahestehende Werke, wie die Hochzeit zu Cana von Michieli

(1539—1614) in der Brüsseler Galerie (Nr. 345) oder das angeblich von Allessandro Vittoria herrührende Relief aus der verbrannten Capella del Rosario im Museo civico zu Venedig, bringen Spitzen zur Darstellung. Die wirkliche Tracht Venedigs unterschied sich aber jedenfalls von jenem Festtagspompe, den wir von Paolo Veronese her kennen.

Außer an der Leibwäsche, die aus den Obergewändern hervorsah, hatten Spitze und Durchbruch auch für die Nacht- und Morgenkleidung Wichtigkeit, wie dies schon das wiederholt angeführte Beispiel des »Schiavonesco« genannten Gewandes zeigt.

Ein sehr interessantes Hemd, das mit einem der Länge nach eingesetzten Klöppelstreifen und den reticellaförmigen Durchbrüchen an den Ärmeln dem besprochenen Stücke verwandt ist, findet sich im Kölner Kunstgewerbemuseum (Nr. 97.102). Auch ein sehr schöner Kragen des Österreichischen Museums (Tafel 12 und 13) wäre hier hervorzuheben. Der auf Tafel 6a abgebildete Ärmelteil gehört wohl einem Damenkleide (Morgenkleide) an und ist dadurch besonders bemerkenswert, daß er das allmähliche Ausklingen der (hier allerdings fehlenden) vollen Leinwand durch bestickte und wenig durchbrochene Teile in ganz durchbrochene und endlich in Zacken besonders deutlich zeigt.

Bett- und Tischdecken bieten gleichfalls viel Raum zur Entfaltung dieses Kunstzweiges; ein prächtiger Besatz findet sich auf Tafel 9b und ein besonders reizvoller Kissen- oder Deckenrand auf Tafel 16. Taschentücher sind in dem früher erwähnten Bologneser Musterbuche zu finden.

Eine besondere Verwendung konnte die Spitze auch bei den kleinen, fahnenartigen Fächern finden, die uns z. B. Bilder des Tizian oder das erwähnte Trachtenbuch Francos zeigen, indem nicht nur die Ränder mit wirklichen Spitzenzacken, sondern auch die eigentliche Fläche spitzenartig ausgeziert war. Ein bemerkenswertes Beispiel eines, eine solche Spitze in ausgeschnittenem Pergament nachahmenden Fähnchenfächers besitzt Herr Dr. Albert Figdor in Wien.

2. DIE RENAISSANCESPITZE AUSSERHALB ITALIENS.

Ehe wir die Entwicklung der Spitze in Italien weiter verfolgen, wird es notwendig sein, ihre Verbreitung und Weiterbildung in den übrigen Ländern rasch zu überblicken.

Zunächst sei noch einmal hervorgehoben, daß mancher Forscher den Ursprung der Klöppelspitze in den Niederlanden, der reticellaartigen

Nähspitze in Spanien sucht. Über den ersten Punkt ist bereits oben (S. 30) ausführlicher gesprochen worden. Für die zweite Vermutung scheint zunächst der heute noch in Italien für manche derartige Arbeiten übliche Ausdruck »punto di Spagna« zu sprechen.

Doch muß man mit Schlüssen aus solchen Namen immer sehr vorsichtig sein. Bekanntlich bezeichnet der dem »punto di Spagna« entsprechende französische Ausdruck »point d'Espagne« wieder etwas ganz anderes, nämlich eine Seidenspitze mit Goldeinlage, und daß diese wahrscheinlich keine spanische Erfindung ist, soll noch nachgewiesen werden. Wir werden aber auch sehen, daß der »point de France« keineswegs eine französische Erfindung ist und ebensowenig der »point d'Angleterre« eine englische (vgl. Seite 127). Es sind oft unberechenbare Zufälle, die solche Namengebung schaffen. Oft beweisen sie eher das lange Verharren eines Landes in einer bestimmten Art, also ein Zurückbleiben, und nicht die Erfindung des Typus.

Daß sich in Spanien aber irgend eine bestimmte Abart der Spitze auch selbständig entwickelt haben mag, woher sich der Name dann wieder auf andere Arten ausgebreitet haben könnte, soll nicht geleugnet werden und ist in einer Richtung auch schon (Seite 20) betont worden.

Daß der Name »punto di Spagna« in Venedig selbst üblich wurde, kann aber auch noch andere Gründe gehabt haben: entweder erhielten sich diese Arbeiten in Spanien länger als in Italien selbst, oder sie wurden später auch von dort eingeführt; vielleicht wurden sie aber auch in Venedig später insbesondere für Spanien und mit Rücksicht auf den dortigen Geschmack hergestellt.

Jedenfalls muß aber hervorgehoben werden, daß sich in Italien eine ganz folgerichtige Entwicklung von den gebundenen bis zu den freiesten Formen verfolgen läßt, und daß die zahlreichen italienischen Vorlagewerke den großen Anteil des Volkes an der Entwicklung beweisen, während Spanien, so viel wenigstens bekannt ist, kaum ein wichtigeres Werk dieser Art aufzuweisen hat. Übrigens weiß auch Cesare Vecellio in dem oft angeführten Trachtenwerke aus Spanien nicht ein Beispiel von Spitze oder Durchbruch zu bringen. Auch der Stich Pieter de Jodes nach Seb. Vrancs »Hispani et Hispanae in vestitu cultus« zeigt nur sehr einfache Zäckchen.

Nebenbei sei bemerkt, daß die Frau auf diesem Stiche ein großes, schwarzes, schleierartiges Tuch trägt, das vom Kopfe bis zur Erde fällt und mit beiden Händen aufgehoben wird; es ist aber ungemustert und anscheinend bloß ein dünnes Gewebe. Es ist also noch ein weiter Weg bis zu den späteren spanischen Spitzenschleiern, die übrigens, wie gleich

vorweggenommen sei, fast alle vom Auslande eingeführt wurden. Nebenbei sei bemerkt, daß solche schwarze Schleier, wie uns Wenzel Hollars Stich »Aestas« zeigt, anscheinend auch im Norden getragen wurden.

Allmählich wird sich Spanien natürlich aber auch an der Ausführung der Spitzen beteiligt und seiner Geistes- und Geschmacksrichtung, mindestens unwillkürlich, mehr Ausdruck verliehen haben.

Auf eine Mustersammlung, die möglicherweise spanischen Ursprunges ist, ist früher schon hingewiesen worden (siehe Tafel 18—20). Heute hat sich das Reticellamuster in Spanien, in Spanisch-Südamerika (Paraguay) und in Brasilien, wenn auch in einer etwas verwilderten Form, noch sehr volkstümlich erhalten; die Ausführung (in Leinen, Aloëfäden u. a.) geschieht mit Klöppeln oder häufiger mit der Nadel, und zwar zum Teile so, daß die radial (oder eigentlich im Durchmesser) angeordneten Fäden in der Mitte übereinander liegen und eine starke Verdickung bilden (Solspitzen); vgl. Tafel 44. Mit dieser Entwicklung hängen auch die neueren »Teneriffa-Arbeiten« zusammen, sowie Spitzen, die heute auf den (ehemals spanischen) Philippinen und sonst in östlichen Gebieten — wohl unter dem Einflusse spanischer Klöster — ausgeführt werden.

Daß wir auf zahlreichen spanischen Bildnissen genau denselben Spitzen wie auf niederländischen begegnen, hängt wohl auch mit der Einfuhr niederländischer Spitzen in Spanien zusammen. So zeigt uns z. B. die »Gesellschaftliche Unterhaltung« des Don Antonio de Pereda in der Münchener Pinakothek einen Typus, der uns sonst besonders bei Rembrandt begegnet.

Größere Wichtigkeit hat die spanische Spitze erst in der Barockzeit erlangt; aber auch da war Spanien, wie wir besonders aus französischen Berichten ersehen, den übrigen Kulturländern gegenüber hauptsächlich Abnehmer, weniger Geber.

Spanien scheint immer eine große Vorliebe für schwerere Formen und dementsprechend mehr für Stickerei und posamenterieartige, goldene und bunte Spitzen gehabt zu haben. Auch die unter dem Namen »point d'Espagne« bekannte Näharbeit steht eigentlich schon an der Grenze des Spitzengebietes.

Man versteht unter »spanischer Spitze« (»point d'Espagne«) in engerem Sinne (Tafel 37 a und 38) eine in der Art der Nähspitzen ausgeführte Arbeit, bei der die inneren Fäden aus Gold- oder Silbergespinst bestehen, worüber dann farbige Seide geschlungen ist, so daß die Metalleinlage bloß in den Verbindungen der Hauptformen (schlingenartig) freiliegt, sonst aber nur durch die Farben hindurchschimmert; besonders bei der Bewegung entsteht so ein eigentümlicher metallischer Schimmer,

wie er etwa der sogenannten burgundischen Sticktechnik oder dem Lasurstich eigen ist. Es ist gewissermaßen eine Lasurstickerei ohne durchgehenden Grund; nur liegen bei der Lasurstickerei alle Goldfäden parallel, während sie hier den Formen folgen müssen.

Der Lasurstich, der ein Ergebnis der spätmittelalterlichen Kunstentwicklung ist, hat sich allerdings auch noch einige Zeit in der Renaissance erhalten, aber kaum irgendwo so lange, wie in dem auf farbige und mystische Reize bedachten Spanien. So ist es erklärlich, daß hier auch die im Wesen ähnliche »spanische Spitze« besonders lange beliebt war. In unserem Werke über die »Europäische Weberei und Stickerei« finden sich (auf S. 276) noch späte Erwähnungen des »point d'Espagne (à jours)« gegen das Jahr 1700; doch ist schon dort erwähnt, daß die in französischen Inventaren so bezeichneten Arbeiten mindestens zum Teile in Frankreich ausgeführt worden sind. So wird es wohl auch in anderen Ländern gegangen sein. Immerhin kann man daraus schließen, daß Spanien wenigstens eine Zeitlang das Hauptland dieser Erzeugung war.

Ein sehr reizvolles und frühes Beispiel aus Hall (in Gold mit Weiß ausgeführt) war auf der Wiener Spitzenausstellung vom Jahre 1906 (Abb. 6 der Veröffentlichung) zu sehen; es handelt sich da um eine Arbeit, die ganz unabhängig von Spanien entstanden ist und ein älteres Stadium darstellt, von dem dann die spanische Entwicklung nur eine besondere Fortsetzung ist. Jedenfalls gehören die meisten »spanischen Spitzen« erst der späten Renaissance- oder selbst der Barockzeit an.

Kurz mag hier noch einmal erwähnt werden, daß man unter »unechter spanischer Spitze« eine bunte Seidenstickerei auf Leinwand versteht, bei der der Grund ausgeschnitten und mit einigen Goldschlingen ausgefüllt ist; auch werden die Formen mit Gold umrissen. Es wird so im allgemeinen ein ähnlicher Eindruck wie durch die eben besprochene »echte spanische Spitze« erzeugt, aber es geht das geheimnisvolle Schimmern der Farben verloren (Tafel 37 b). Buntbestickte ausgeschnittene Zacken sind, wie wir oben (Seite 4) gezeigt haben,[1] gewiß schon alt, älter als die eigentliche Spitze; hier handelt es sich aber, wie die Goldschlingen im Grunde zeigen, doch um eine Anpassung oder Nachahmung, die auch mit den aus Leinwand geschnittenen Nachahmungen weißer Spitzen (Tafel 35) nicht ganz auf eine Stufe gestellt werden kann.

Eine bedeutend wichtigere Stellung als Spanien nehmen die Niederlande auf dem Gebiete der Spitze ein. Wie gesagt, ist es möglich, daß in diesem hochentwickelten Lande, wo seit langem Textilindustrie, Bortenwirkerei und sicher auch Posamenterie blühten, die Klöppeltechnik tatsächlich erfunden worden ist und zwar vor der Ausbildung der wirklichen Spitze.

Wenn Mrs. Bury Palliser allerdings die Darstellung einer Spitzenklöpplerin auf einem Bilde des Quentin Matsys (1466 bis 1530) in Saint Pierre zu Löwen erwähnt, so ist dies kein Beweis; denn, wie schon Verhaegen (a. a. O., S. 28 Anm.) auseinandersetzt, gibt es dieses Bild gar nicht, sondern es muß irgend eine Verwechslung vorliegen. Übrigens irrt wohl auch Verhaegen, wenn er an derselben Stelle eine Hemdverzierung von einem bei der Verwechslung vermutlich in Betracht kommenden Bilde als »bemerkenswert für die Geschichte der Klöppelspitze (dentelle)« bespricht; wenigstens nach der bei ihm gegebenen Abbildung scheint die fragliche Verzierung mit einer Spitze nicht das Geringste zu tun zu haben.

Cesare Vecellio hebt bei Besprechung der Antwerpener Tracht (Nr. 240) besonders hervor:

»portano alcuni bauari di bellissimi lauori, essendo che portano il vanto di queste opere sopra tutte le altre nationi.«

»sie tragen etliche Krausen von schönster Arbeit, denn sie legen mehr Wert auf dergleichen Arbeit als alle anderen Völker.«

Doch waren es immerhin nur Krausen, nicht Spitzen.

Ansätze zu durchbrochener Arbeit haben wir aber bereits auf niederländischen Bildern gegen 1500 gesehen.

Die Erwähnungen niederländischer Spitzen (punto fiamengo) in Cesare Vecellios »*Corona*« fallen erst in die neunziger Jahre des 16. Jahrhunderts, können für die früheste Zeit der Spitze also nichts beweisen. Jedenfalls war damals aber die Spitze schon längere Zeit in den Niederlanden eingebürgert. So hören wir auch, daß im Jahre 1590 im Namen Philipps II. ein Verbot gegen das Klöppeln erlassen wurde, weil sich die jungen Leute durch diese Beschäftigung abhalten ließen, sich als Dienerschaft zu verdingen (vgl. Verhaegen a. a. O., S. 32).

Man sollte meinen, daß gerade die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, diese so wichtige Zeit für die Entwicklung der Spitze, ihr in den Niederlanden nicht günstig war, da diese Zeit dort fast ganz durch den Krieg gegen Spanien ausgefüllt war. Aber man weiß, daß gerade die Gegenstände des persönlichen Luxus durch Kriege meist am wenigsten zurückgedrängt werden, und gerade bei der Spitze sehen wir immer wieder, daß eine im Erwerb sonst geschädigte Bevölkerung als Notstandsarbeit gerne zu ihrer Herstellung greift. Anderseits kam diese Epoche aber wieder dem Eindringen fremder Formen entgegen; insbesondere die italienische Manier verbreitete sich auf allen Gebieten und in der großen Kunst zunächst oft sogar in recht unerfreulicher Form. Erst

nach dem Tode Philipps II. (1598) begann das Leben auf den meisten Gebieten bürgerlicher Tätigkeit wieder selbständiger zu werden. Und die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts zeitigten dann in den beiden, nunmehr getrennten, Teilen der Niederlande eine neue hohe Kunstblüte.

Für den Zusammenhang des Klöppelns mit der (bunten) Posamenterie mag aber die folgende Stelle sprechen, die wir nach Gay (Glossaire archéologique, pag. 545) aus dem Inventare des Herzogs von Biron vom Jahre 1602 anführen:

»Une paire de jarretières de taffetas noir à grant dantelle de soye et d' or, façon de Flandres.«

»Ein Paar Strumpfbänder von schwarzem Taffet mit großer (breiter) Seiden- und Gold(klöppel)spitze flandrischer Art.«

Ein sehr prächtiges Beispiel von Durchbrucharbeit mit geklöppelten Zacken bietet das Bildnis der Infantin Isabella Clara Eugenia, Statthalterin der Niederlande, 1615 von Rubens gemalt. Sehr reich ist auch der Zackenbesatz auf dem Bildnisse der Pfalzgräfin Elisabeth, Tochter Jakobs I. von England, von Miereveldt aus dem Jahre 1612 (Falke, Kostümgeschichte, Abb. S. 326), und ein viermal übereinander liegender Kragen mit geometrischem Klöppelspitzenbesatz auf einem weiblichen Bildnisse Miereveldts im Wallraff-Richardts-Museum (Nr. 608a), bezeichnet 1633. Man vergleiche auch das beigegebene Damenbildnis des Moreelse im Museum zu Haag (Abb. 29).

Auffallend ist die vielfach fast übermäßige Bedeutung, die die Zackenform erlangt; es werden die nebeneinander geordneten Reticellamotive des Randstreifens mehr voneinander getrennt und mit den einzelnen Zacken enger in Verbindung gebracht, so daß der Eindruck hauptsächlich durch diese bestimmt wird. In der Klöppelarbeit werden dann auch beide Teile gleichzeitig ausgeführt; wir erkennen hier somit einen ähnlichen Vorgang wie bei den spätesten italienischen Renaissancespitzen, wo auch Streifen und Zacken mehr miteinander verwachsen. Der große Umfang, den diese Versuche gerade in den Niederlanden erlangt haben, erklärt sich zum Teile schon daraus, daß die niederländische Entwicklung eben vorherrschend in die letzte Zeit der Renaissanceformen fällt, wo auf anderen Gebieten der Kunst — man denke nur an Rubens als Maler und Architekten —



Abb. 30. Ausschnitt aus dem Bildnisse einer vlämischen Dame von Van Dyck beim Earl of Denbigh in Newnham Paddax.



Abb. 29. Damenbildnis von Moreelse, im Museum zu Haag.



Abb. 31. Ausschnitt aus dem Bildnisse der Marie Luise von Tassis von Van Dyck, in der fürstl. Liechtensteinschen Galerie zu Wien.

bereits der Barockgeist in vollster Geltung war.

Neben den rein geometrischen Durchbruch- und Zackenarbeiten, die, nach den Bildern zu schließen, bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts vorherrschen, gewahren wir auch die Blumen-, Ranken-, Schnörkel- und Vasen-Motive, die wir bereits in den italienischen Musterbüchern gefunden haben; ein Vasen-Motiv, das auch eine gewisse größere Zusammenfassung beabsichtigt, zeigt die Abb. 30. Aus der späten Renaissanceentwicklung heraus erklärt sich auch die Spitze auf dem Bildnisse der Maria Luise von Tassis des Van Dyck (Abb. 31).



Abb. 32. Frau und Kind des Bildhauers Andreas Colyns von Van Dyck, in der Kgl. Pinakothek zu München.

Auch das Bildnis der Herzoge von Bayern und Cumberland und zahlreiche andere Werke Van Dycks, wie das berühmte Bildnis der Kinder Karls I. in Dresden, könnten hier erwähnt werden; ebenso bietet Rembrandt Verwandtes. Nur ist der Eindruck der Spitzen auf niederländischen Bildern, da die Vorbilder meist in Klöppeltechnik ausgeführt sind und auf die Reinheit der Form hiebei weit weniger Wert gelegt wird, oft einigermaßen anders als bei den meist genähten italienischen Arbeiten.

Die Vereinfachung, in gewissem Sinne Entartung, der Renaissanceformen durch die Klöppeltechnik zeigt z. B. der Kragen einer Dame auf der Abb. 32 recht deutlich. Es bilden sich hier schon die Schlangen-

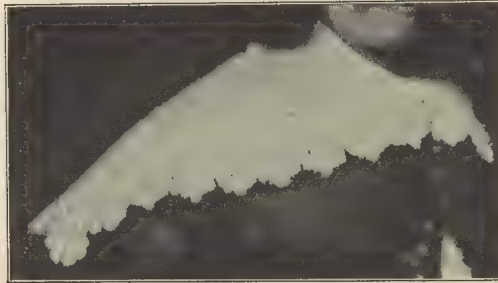


Abb. 33. Ausschnitt aus dem Bildnisse des Martin Opitz von Boberfeld (1597—1639). Vgl. »Allgemeines Porträtwerk«, Band II.

linien, die sich dann in der Volkskunst so lange erhalten. Es soll nicht gesagt sein, daß solche Formen in Italien nicht auch vorkämen; doch scheinen sie, nach den alten Darstellungen zu schließen, im Norden mindestens häufiger zu sein.

Auffallend ist, daß die Spitzen dieser Zeit häufig so dicht gemustert sind, daß vom freien Grunde kaum mehr etwas zu sehen ist; man vergleiche die Abb. 33. Häufig geht dies so weit, daß die Zeichnung nur durch Linien aus aneinandergereihten punktartigen Löchern gebildet wird.

Allerdings treffen wir diesen Typus auch in anderen Ländern, z. B. auf einem Bildnisse der Anna von Österreich, Königin von Frankreich (1625—1630), gestochen von Cornelis van Dalen (Jacquemin, S. 86), auf einem Bildnisse der Maria Anna von Österreich, zweiten Gemahlin Philipps IV. (1650—1660), von Velasquez, dann auf einem Stiche von Daniel Preissler, Clara Sabina von Georg Christoph Dönnin (1635—1665) darstellend, oder auf dem Bildnisse Colberts, 1662 von R. Nanteuil nach Philippe de Champaigne gestochen; besonders häufig findet sich diese Art aber doch in den Niederlanden. So vor allem auf Bildern von Rembrandt und Franz Hals (z. B. Abb. 34), dann etwa auf den Stichen Wenzel Hollars (»Autumnus«, »Ver« und »Aestas«), auf einem männlichen Bildnisse des Antonis Palamedes von 1655 im Louvre, auf einem Bildnisse König Wilhelms III. (1650—1702) im Alter von sieben Jahren von Cornelis Jonson von Keulen in der Londoner National-Portrait-Gallery, auf einem Damenbildnisse Johann Verspronck (1600—1656) im Louvre, auf einem Frauenbildnisse des B. van der Helst und auf zahlreichen Bildern Miereveldts, also vorwiegend um die Mitte des 17. Jahrhunderts.

Man wird daher vielleicht auch bei den ausländischen Beispielen auf niederländische Erzeugung schließen dürfen.

Durch ihre Dichtheit wirkt der erwähnte Spitzentypus viel glatter, ruhiger; die kräftige Form geht allerdings verloren, das Ganze erscheint mehr als einheitlicher, duftiger Stoff. Ähnlich wie die holländische Malerei gegenüber der italienischen plastischen und Linearwirkung mehr



Abb. 34. Weibliches Bildnis von Rembrandt, im Hofmuseum zu Wien.

die Luftperspektive betont, so sind auch hier mehr Tonwerte als scharfe Formen gegeben.

Das ist nicht mehr die klare Renaissance des lichtvollen, formenreinen Südens; es liegt im ganzen ein gewisser Dämmerschein, wie er die Natur des Nordens und die Seele des Nordländers immer durchzieht. Es ist darum auch nicht zu verwundern, daß diese Art der Spitze von Holland bis Schleswig hin gepflegt wurde und, wie wir aus englischen Bildnissen ersehen, auch in England besonders beliebt war. Es kann aber auch nicht befremden, daß diese nordische Spitze mit ihrer sozusagen gedämpften Renaissancerichtung in den Ländern, die der Barockkunst erst zustrebten, gleichfalls Absatz gefunden und daß sie später auch auf das halb barocke, halb klassizistische Frankreich wieder Einfluß erlangt hat.

Wie gesagt, mag diese Spitzenart auch in ihrer Entstehung nicht ausschließlich nordisch sein, so werden wir doch sehen, daß ihre Eigenheit gerade im Gegensatze zum Süden im Norden weiterentwickelt wurde.

Holland selbst scheint allerdings weniger Spitzen erzeugt zu haben, obgleich es, wenigstens um 1660—1670, sogar nach England und Italien ausführen konnte (Palliser, S. 219); doch richteten sich anscheinend schon damals viele Orte der südlichen Niederlande nach dem wichtigen holländischen Absatzgebiete, wie dies für spätere Zeit ganz gesichert ist, und sie waren ihm ja auch geistig in mancher Beziehung nahe verwandt.

Jedenfalls nimmt aber die niederländische, insbesondere die belgische, Spitze, wie wir aus dem Kampfe der Nachbarstaaten gegen ihre Einfuhr deutlich erkennen, bereits in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts einen ganz besonderen Rang ein; für die südlichen Niederlande, insbesondere für Antwerpen, Brügge, Gent, Ypern und Lüttich — Brüssel tritt erst später mehr in den Vordergrund — bildet die Klöppelarbeit bereits eine Hauptquelle des Erwerbes.

Ganz nebenbei sei nur darauf hingewiesen, daß niederländische Künstler, wie Pieter van den Bosch, Nicolas Maes oder Jan van Meer van Delft, nicht selten Spitzenklöpplerinnen als Vorwurf für ihre Darstellungen wählten; die Klöppelarbeit war eben ein wichtiger Bestandteil niederländischen Volkslebens geworden.

Kurz sei auch noch auf einen heute viel gebrauchten, aber irreführenden, Namen »*Point de Brabant*« hingewiesen; dieser Name ist nach Verhaegen (a. a. O., S. 136), der gerade den belgischen Spitzenmarkt gut kennt, erst die Neuschöpfung eines Brüsseler Fabrikanten und der Typus eine Umformung älterer Mechler und Liller Spitzen sowie des sogenannten *point de Paris*, von denen noch kurz die Rede sein soll.

Kennzeichnende und auf Bildern häufige Spitzen offenbar niederländischer Erzeugung bieten die Tafeln 42 und 43.

Bei Besprechung der Entwicklung der deutschen Spitze muß zunächst wieder darauf hingewiesen werden, daß man sich ja nicht durch die Bezeichnungen irremachen lassen darf; so kommt das Wort Spitze z. B. noch 1589 bei Th. de Bry in dem Werke »Spitzē vnd Lovbwerck for die Gotschmid« vor, wo an Spitzen in unserem Sinne gar nicht zu denken ist, da es sich um Metallarbeiten handelt.

Da es naheliegt, bei dem in den Urkunden des 16. und 17. Jahrhunderts ziemlich häufig vorkommenden Ausdrucke: »ausgeschnittene Arbeit« an spitzenähnliche Erzeugnisse zu denken, sei hier hervorgehoben, daß damit wahrscheinlich Aufnäharbeiten (Applikationen) gemeint sind, bei denen ja die aufzunähenden Teile ausgeschnitten werden müssen. Dafür sprechen z. B. die folgenden beiden Erwähnungen in dem Nachlaßverzeichnisse der Königinwitwe Elisabeth von Frankreich vom 23. Juli 1593 (aus dem k. u. k. Haus-, Hof- und Staatsarchiv, veröffentlicht im »Jahrbuch der Kunstsammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses«, XV., Bd. II, Nr. 12154):

81. Item ein serviet über ein Kelich ausgeschnittner arbeit von gold, silber, seiden und pluemwerck (Blumenwerk).

101. Ein vireckhet duech (Tuch) *von gestreiftem silber, darauf ausgeschnittne pergamine stuck (Pergamentstücke) alle gemalt ...*

102. Item ein solch viereket stuck, alles von ausgeschnittnem pluemwerk, gold, silber und seiden, auf ein altar.

In dem Sinne der italienischen reticellaartigen Durchbrüche wird der Ausdruck »ausgeschnittene Arbeit« allerdings in dem bereits erwähnten Werke »New Modelbuch ..«, das 1598 bei Jakob Foillet in Mömpelgard erschienen ist, gebraucht.

Auch der Ausdruck »*weisse Welsche ausgenaete leilacher*« (Laken), der sich 1571—1572 im Inventare des Schlosses Amras (a. a. O., VII., Bd. 2, Seite CLVII) findet, wird wohl Durchbrucharbeiten bezeichnen.

In demselben Verzeichnisse (a. a. O., Seite CLVI, 98[1]) sind auch »*Klöckhlete spüczl*« (Klöppelspitzen) erwähnt sowie »*... ein grien samentins klöcklkissl, darauf ir gnaden* (die Gemahlin Erzherzog Ferdinands von Tirol) *Klöckhlen*«.

Diese Erwähnung ist schon darum wertvoll, weil wir aus ihr erfahren, daß auch die vornehmsten Damen die Klöppelarbeit nicht scheuten. Immerhin können wir nicht mit Bestimmtheit sagen, ob es

sich da um wirkliche Klöppelspitzen in unserem Sinne handelt; zwei andere, ziemlich gleichzeitige Anführungen machen dies mindestens fraglich. Sie finden sich in dem Nachlaßverzeichnisse der polnischen Königin Katharina, Tochter Kaiser Ferdinands I. (a. a. O., XIII., Bd. 2): Nr. 376 »*Mehr ain underrock von rotem sammat, durchaus mit gulden und silbern Klöcklporten geziert*«, und Nr. 378 »*... mit gulden Klöcklporten*«. Es zeigt dies auch wieder den von uns wiederholt hervorgehobenen engen Zusammenhang der Klöppelarbeit mit der Posamenterie.

Eine merkwürdige reticellaartige Arbeit aus der Mitte des 16. Jahrhunderts zeigt die Abb. 35; es handelt sich hier zwar offenbar um eine Stickerei, doch ist es nicht uninteressant, zu sehen, wie Stickerei- und Spitzenmuster auch in dieser Zeit zusammenhängen.

Erwähnt sei hiebei, daß noch 1718 die Spitzenweber Nürnbergs zur Zunft der Posamentierer gehörten. Es ist noch unklar, wie weit die Erzeugung von Borten, die Barbara Etterlein, vermählte Uttmann († 1575), zu Annaberg in Sachsen eingeführt hat und die bereits 1560 in einem Briefe der Kurfürstin Anna erwähnt wird, tatsächlich Spitzen in unserem Sinne umfaßt. Barbara Uttmann soll zunächst Haarnetze für die Bergarbeiter, dann feinen Trikot, später allerdings Spitzen gearbeitet haben; 1561 soll die Erzeugung durch Herbeiziehung flandrischer Arbeitskräfte bedeutend gehoben worden sein.



Abb. 35. Bildnis des Kurfürsten Moriz von Sachsen (1521—1553) von L. Kranach d. j., in der Kgl. Galerie zu Dresden.

Von dem Eindringen italienischer Klöppelarbeiten über die Schweiz war früher schon die Rede; ebenso wurde schon darauf hingewiesen, daß auch in diesem Falle die Verwandtschaft mit der Posamenterie zunächst noch sehr eng war, und daß ausgesprochene Spitzen vorerst nur in einfachster Gestalt zu erkennen sind.

Reichere Formen von entschiedenem Spitzencharakter finden sich in Deutschland erst in den achtziger Jahren des 16. Jahrhunderts und zwar unmittelbar unter venezianischem Einflusse. Deutlich geht dies aus den Stichen »Frawenzimmer« von Jost Amman (Frankfurt 1586) hervor; wir finden da als Figur 9 »ein Jungfraw auß der Fugger Geschlecht« in ausgesprochen venezianischer Tracht, was bei einer Dame dieses mit Italien so eng verbundenen Hauses allerdings kaum verwundern kann.

Von der Bedeutung der deutschen Modelbücher war schon oben (S. 45 und 60) die Rede.

Die bereits erwähnte Umformung der Renaissancespitze durch die Klöppeltechnik, die z. B. auch in dem deutschen oder niederländischen Beispiele in Abb. 36 deutlich hervortritt, scheint sich in Deutschland und den kulturell davon abhängenden slawischen Ländern und anderseits in Spanien besonders geltend gemacht zu haben, was vielleicht darin beruht, daß in diesen Ländern die Volkskunst innerhalb des gesamten künstlerischen Schaffens eine verhältnismäßig größere Bedeutung hatte. Man begnügte sich nämlich bei der gröberen Wäschespitze, in der das Reticellamotiv seither eigentlich nie ausgestorben ist, mit einer ziemlich allgemeinen Wiedergabe der Hauptformen und machte der leichteren technischen Durchführung bedeutend größere Zugeständnisse, als wir im allgemeinen in Italien und selbst in den Niederlanden zu sehen gewohnt sind. So wurden allmählich aus den Kreisen der Reticella ziemlich formlos gerundete, oft schneckenförmige, Linien, aus den Innenfiguren Sterne mit linsenförmigen Strahlen. Manchmal gestaltet sich die Reticella, deren Kreise nach innen zu fast immer offen bleiben, auf diese Weise zu blattartigen Formen um und wird in späterer, mehr naturalistischer, Zeit sogar geradezu in Blätter oder Baummotive umgeformt.

Wir haben es hier gewissermaßen mit einer Entartung aber auch mit einer Umdeutung einer Kunstform zu tun; allenfalls kann man eine solche Entwicklung mit der Entstehung der Nationaltrachten vergleichen. Diese waren in der Hauptsache ja auch zumeist einmal eine herrschende Mode, haben dann aber abseits der großen Welt eine eigenartige Entwicklung durchgemacht.



Abb. 36. Bildnis des Prinzen und Grafen Ernst von Mansfeld,
Stich des Wilh. Jakob Delphius aus dem Jahre 1624 nach Mich. Joh. Miereveldt.

In ähnlicher Weise wie die Reticella werden wir übrigens auch andere Spitzenformen entarten und sich verwandeln sehen.

In solch eigentümlich unklaren, oft etwas klotzigen, Formen hat sich die Spitze, wie gesagt, besonders in den einfacheren Ständen der deutschen Länder und in den angrenzenden slawischen Völkern sowie in Spanien im Mittel- und Bauernstande verbreitet und im Bauernstande zum Teile bis heute erhalten. Der Volkskunst entsprechend kommen auch wieder einzelne farbige Fäden (besonders in dem waschbaren Rot und Blau) in die Spitzen; bei den slawischen Völkern, wo die Spitzen vielfach mit reicher bunter Stickerei in Verbindung erscheinen, sind sie aber großenteils wieder ganz farbig geworden und so auf einen (im Sinne der Spitze) primitiveren Standpunkt der Entwicklung zurückgesunken (vgl. Tafel 45 und Abb. 19).

Das Schönste in dieser Art hat sowohl die Slowakei (sowohl Mährens als Ungarns) geschaffen. Die Form tritt hier gegen die wundervollen Farbenklänge, braune, rote, violette, gelbe Töne, ganz zurück. Das Material ist fast immer Seide, und es ergibt sich durch die satten einander naheliegenden Farben, aus denen hie und da eine Stelle mehr hervorleuchtet, eine fast magische Wirkung, die sich im Bilde kaum festhalten läßt. Die schreienden grünen Farben einiger dieser Arbeiten gehören erst dem späteren 19. Jahrhunderte an; auch sind die meisten Beispiele, die wir in Sammlungen gesehen haben, recht spät und schlecht.

Wie gesagt, führen aber auch die guten slowakischen Arbeiten trotz ihrer eigentümlichen Schönheit doch aus dem eigentlichen Gebiete der Spitze hinaus und tragen auch kaum den Keim weiterer Entwicklung in sich.

Weit enger als Ober- und Niederdeutschland schloß sich Frankreich der italienischen Entwicklung an.

In Frankreich gelangten italienische Moden schon frühzeitig zur Geltung. Eleonore von Kastilien, zweite Gemahlin Franz I., trug bereits Durchbrüche und reiche Zacken, wie wir aus einer Darstellung bei J. Quicherat (»Histoire du Costume en France«, Paris 1875, pag. 359) deutlich erkennen. Doch scheinen die Spitzen gegenüber den eigentlichen Krausen noch längere Zeit zurückgeblieben zu sein (Abb. 37). In dem 1518 erlassenen Edikt gegen die Einfuhr verschiedener Luxusstoffe können Spitzen in unserem Sinne natürlich noch kaum erwähnt werden, aber auch ein neues Gesetz von 1543 wendet sich nur gegen Gewebe und »*passementeries d'or et d'argent*«.

Auf der Darstellung eines Balles, der zur Zeit Heinrichs III. im Louvre (Nr. 1035) abgehalten wurde, sind die Herren noch durchaus bloß mit gekrausten Ringkragen dargestellt, auch die Damen nur mit schmalen Zäckchenbesätzen. Nur eine Dame hat einen ausgesprochenen Durchbruchsaum mit einfachen, abwechselnd rautenförmigen und diagonalen, Ornamenten und einer kleinen Knötchenreihe als äußerem Abschluß.

Später folgte Frankreich durchaus der reichen venezianischen Mode, wie wir sie besonders aus Cesare Vecellios Werke kennen.

Noch einfach und streng, aber schon mit breitem Durchbruch und kräftigen Zacken, ist Maria von Medici auf einem Stiche von Nicolas de la Mathonière nach dem 1610 gemalten Bilde des F. Quesnel dargestellt. Reicher sind verschiedene Beispiele in Quicherats »Costume en France« (S. 442, 462), die zwischen 1605 und 1615 fallen und ganz mit venezianischen Vorbildern übereinstimmen.

1633 und 1634 wurde den Courtisanen bereits das Tragen von »points coupés« verboten. Man sehe diesbezüglich Paul Lacroix's »XVII. siècle, Institution, usages et costumes« (Paris, 1880) nach, wo auf Seite 520 auch eine entsprechende Abbildung beigegeben ist. Neues finden wir aber auch in dieser Zeit noch nicht in Frankreich.

Einen sehr prächtigen Kragen zeigt das Bildnis des Cinq Mars aus dem Jahre 1642 (Falke, Kostümgeschichte, S. 332). An diesem Herrn sehen wir auch, wie hoch der Spitzenaufwand bereits gestiegen war; bei seinem Tode hinterließ Cinq Mars nicht weniger als 300 Paar Spitzen. Man begreift darnach, daß die Regierungen, der damaligen wirtschaftlichen Auffassung folgend, zahlreiche Gesetze gegen den Luxus, insbesondere gegen die Spitze, erließen. Zu den wichtigsten darunter gehören die Verbote von 1629, 1634 und 1640.

Obgleich sich die meisten Luxusgesetze vor allem gegen die fremde Erzeugung richteten, so litt doch auch die einheimische darunter. Und diese muß, obwohl die besten Stücke immer noch aus Italien und den Niederlanden bezogen wurden, in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts in Frankreich doch schon einen bedeutenden Umfang erreicht haben. In der Isle de France und in nahen Orten waren nach dem »Nouveau Réglement Général sur toutes sortes des Marchandises etc.« des Marquis de la Gomberdière (Paris 1634) in mehr als 10.000 Familien die Kinder mit Klöppeln beschäftigt. Es gab auch bereits eine bedeutende Ausfuhr von Klöppelarbeiten; allerdings scheint sie mehr in Posamenterien und den verwandten Gipüren bestanden zu haben, über die noch zu sprechen sein wird.



Abb. 37. Bildnis der Claudia, Tochter Heinrichs II. von Frankreich, in der kgl. Pinakothek zu München (nach einer Photographie von Fr. Hanfstängl, München).

Zu den ältesten und immer bedeutenden Spitzenindustrien Frankreichs gehört die der Auvergne, mit Le Puy als Mittelpunkt, und Aurillac. Auch Sedan, das allerdings erst 1641 französisch wurde, hatte schon früh eine hoch entwickelte Spitzenerzeugung; bereits in den Inventarien Karls I. von England wird die Spitze von Sedan neben italienischen Arbeiten genannt. Freilich ist bei solchen alten Erwähnungen immer die Möglichkeit vorhanden, daß Posamenterien gemeint waren: doch sind diese, wie wir gesehen haben, meist Vorläufer der Spitzenerzeugung der verschiedenen Orte gewesen.

Auch Alençon, das später eine so große Wichtigkeit erlangt, hat schon in der Frühzeit der französischen Spitze oder wenigstens des Durchbruchs eine gewisse Bedeutung; so heißt es in einem Briefe des dortigen Intendanten Favier an Colbert vom 7. September 1665:

»*Il y a très long temps que le point coupé se fait ici . . .*«	»*Es ist sehr lange her, daß man hier Durchbrucharbeiten erzeugt . . .*«

Aber noch 1658 beschäftigen sich Verordnungen mit »feinen Spitzen und Posamenterien aus Flandern, Genua, Venedig und aus anderen Orten«. Das mächtige Aufblühen der französischen Spitze beginnt erst einige Jahre später.

Stilistische Unterschiede sind bis dahin zwischen den französischen und italienischen Spitzen und Durchbrucharbeiten nicht zu erkennen, obgleich es ja möglich ist, daß gerade in den Erzeugnissen abgelegenerer Provinzorte sich manchmal technische und andere Eigenheiten stärker geltend gemacht haben, als in den üblichen Spitzen der großen Welt.

Der Faden wurde übrigens zum Teile aus Deutschland bezogen, wie unter anderem aus einer Urkunde von 1639 (Despierres, S. 56) hervorgeht, wo von »*Fil d'Allemagne à point de coupé*« die Rede ist. Vielleicht wurde aber auch schon niederländischer Faden eingeführt, wie dies für später gesichert ist.

Als ein Ausläufer der geometrischen Renaissancespitze, die wohl nie ganz ausgestorben ist und im 19. Jahrhunderte wieder viel als bäuerliche Arbeit erzeugt wird, ist die »Torchonspitze« anzusehen.[11])

Auch in England verbreitete sich allmählich der neue Geschmack in der Wäsche; Frau Palliser beginnt natürlich wieder viel zu früh.

[11]) Der Ausdruck »Clunyspitze« oder »*guipure Cluny*« ist erst eine Neuschöpfung des 19. Jahrhunderts, die Verhaegen (a. a. O., S. 154 und 157) so erklärt: »*On désigne les guipures à dessins gothique* (soll »geometrisch« bedeuten) *sous le nom de guipure Cluny, nom de fantaisie tiré du musée de Cluny, où l'on conserve quelques types d'anciens points coupés, que rappellent ces guipures.*«

Zu den ältesten Stücken gehört hier wie überall die Kirchenwäsche. Eine gestickte Alba auf dem Bildnisse des Bischofes Fisher von Rochester, das Frau Palliser in Abb. 104 bringt, ist für das Entstehungsjahr 1535 in den Zacken schon sehr weit entwickelt, als Näharbeit aber gerade nicht unerklärlich. Die Säume auf der Schulter und am Ärmel wären als Durchbruch in dieser Zeit allerdings befremdlich, scheinen aber nach den Einzelformen und dem Tone des Grundes auch nur Stickerei auf Dünnstoff zu sein.

In den Inventarien der Königin Elisabeth werden plötzlich außerordentlich viele Spitzen und verwandte Formen erwähnt (vgl. Palliser, S. 256), und auch die Bildnisse der Königin um 1590 (z. B. in Falkes Kostümgeschichte, S. 313) beweisen das Durchdringen der neuen Kunst. Doch findet man schon bei Franco (a. a. O., »Habito di novizza nobile«) ganz ähnliche Zacken wie bei den spitzenreichsten Darstellungen der Königin.

Man führte auch in England Arbeiten aus Italien ein oder war sich mindestens der italienischen Herkunft der Durchbrüche bewußt, wie der in den Inventarien des Nachlasses Jakobs I. immer wieder vorkommende Ausdruck »*Italian cutwork*« (»Italienischer Durchbruch«) deutlich beweist.

Ein Ausdruck für Klöppelspitze im Inventare der Königin Elisabeth (vgl. Palliser, S. 258) an folgender Stelle

»*laqueo alb' lat' bon' operat' super oss'*«

»*einem breiten weißen Bande über Knöchelchen gearbeitet*«

entspricht ganz der italienischen Bezeichnung. Von dem Ausdrucke »*bone lace*« (Knochenspitze) war schon (auf Seite 28) die Rede.

Die schmäleren Zäckchenbesätze führten den Namen *purle* oder *perlle,* der auch für entsprechende Arbeiten in Gold und Silber gebraucht wurde.

Der Typus der Spitzen und Durchbrüche ist durchaus der geometrische. Man vergleiche z. B. das Bildnis der Mary Sidney, countess of Pembroke, in der Londoner National Gallery, von Marc Gherardts 1614 gemalt, und die feine, reiche Reticella auf einer Miniatur Isaak Olivers, Richard Sackville darstellend, im South Kensington-Museum (721—'82), die durch die Jahreszahl »1616« gleichfalls einen guten Anhaltspunkt zur geschichtlichen Feststellung bietet. Ein reiches, reticellaartiges Beispiel noch aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts bietet die Abbildung 38. Daß der Kragen hier und in ähnlichen Beispielen der Zeit wie eine

ausgeschnittene Stickerei wirkt, geht vielleicht nur auf die Unbeholfenheit des Stechers zurück; sollte hier aber auch wirklich eine Stickerei gemeint sein, so wäre dies wenigstens ein Beweis für den Einfluß der uns bereits bekannten Durchbruch- und Spitzenformen.



Abb. 38. Ausschnitt aus einem Bildnisse des Sir Francis Drake (1545 1596), anonymer Stich.

Die Eigentümlichkeiten der Spätrenaissance- und Frühbarockspitze, das Vordringen des Pflanzlichen, das zunächst in einzelnen voneinander gesonderten Abteilungen erscheint, dann die, allerdings noch schwache, Rankenentwicklung machen sich in England unter Jakob I. stärker geltend, und damit beginnt der eigentliche Stil des 17. Jahrhunderts, wie er sich in so vielen Gemälden und Stichen wiederspiegelt.

Von dem sogenannten »point d'Angleterre« kann erst später die Rede sein.

Wie Frankreich, so bezog auch England den größten Teil seiner besseren Spitzen aus dem Auslande; schon Bacon klagt darüber Sir George Villiers gegenüber. Aber noch im ganzen 17. Jahrhunderte herrschten die Niederlande in England auf diesem Gebiete, und wenn schon nicht die fertige Spitze, so wurde wenigstens der Zwirn dorther bezogen. Das Einfuhrverbot von 1635 scheint allerdings einige Wirkung gehabt zu haben. Aber die Spitzenausfuhr aus England selbst, die unter Jakob I. überliefert ist, bezog sich in der Hauptsache doch nur auf Goldspitzen, die zumeist nach Indien gingen. Überhaupt macht es den Eindruck, als ob die Gold- und Silberspitzenerzeugung, also die gröbere Arbeit, weiter entwickelt gewesen wäre als die der feineren echten Leinenspitzen.

Übrigens scheint die Spitzenerzeugung Englands, wie anscheinend auch die Frankreichs, durch protestantische Flüchtlinge aus Flandern und Brabant gefördert worden zu sein (Verhaegen, a. a. O. S. 31).

Der Aufwand an Spitzen war zum Teile bereits maßlos. Karl I. brauchte für 12 Kragen und 24 Manschetten 994 Yard, für seine Nachthemden 600 Yard feine Klöppelarbeit. Im Jahre 1625 zahlte er 1000 Pfund, 1633 sogar 1500 Pfund für Spitzen. Es werden in den Rechnungen übri-

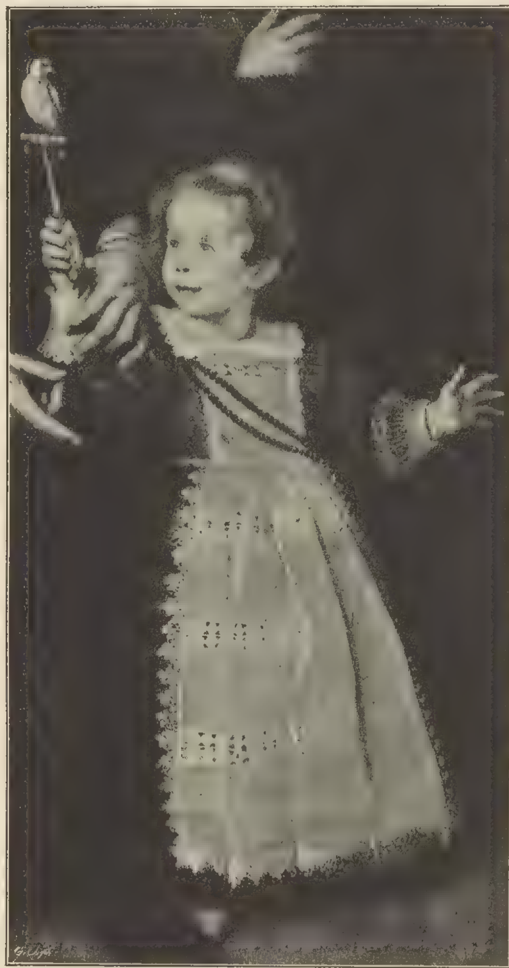


Abb. 39. Ausschnitt aus einem Familienbildnisse des Cornelis de Vos (1585—1651), im Museum zu Antwerpen.

gens immer »*Flonders bone lace*« und »*cut work*« erwähnt, so daß an der Einfuhr nicht zu zweifeln ist. Karl II. gab im letzten Jahre seiner Regierung für eine Kravatte 20 Pfund 12 Schilling, Jakob II. später 19 Pfund für ein solches Stück aus.

Die Hauptverwendungsarten der Spitze sind im Norden dieselben wie im Süden, nur scheint die venezianische Mode der Spitzen am oberen Ärmelansatze im Norden kaum wirklich üblich geworden zu sein.

Von Hemden heißt es z. B. in dem Inventare des Prinzen von Oranien (Gay, »Glossaire archéologique«, Seite 361) im Jahre 1618:

»*2 chemises, l'une avec les entredeux de point couppé et l'autre entredeux à dentelles.*«

»*2 Hemden, eines mit Einsätzen von Durchbrucharbeit, das andere mit solchen von Klöppelarbeit.*«

Eine reich mit geklöppelten Spitzen und Einsätzen gezierte Kinderschürze zeigt das kleine Mädchen, das wir in Abb. 39 aus einem größeren Familienbildnisse des Cornelis de Vos bringen (nahe verwandte Arbeiten zeigen Tafel 24 und 39). Sonst scheinen im Norden besonders die spitzengezierten Hauben steigende Bedeutung zu erlangen.



Abb. 40. Bildnis des Herzogs von Richmond von Anton van Dyck, im Louvre.



Abb. 41. Bildnis des Lord John und Lord Bernard Stuart von Van Dyck, beim Earl of Darnley in Cobham Hall.

Eine wesentliche Mehrung des Spitzenverbrauches war im Norden übrigens mit dem Zurückdrängen der spanischen Mode und dem Aufkommen der malerischen Tracht des eigentlichen 17. Jahrhunderts eingetreten. Es ergab sich jetzt bei der männlichen Kleidung sogar noch mehr Gelegenheit zur Anbringung von Spitzen als bei der weiblichen, da zu den bisher üblichen Kragen und Manschetten bei den Männern noch Spitzen am Knie, Strumpfbandmaschen, allenfalls auch Schuhmaschen hinzukamen. Ein gutes Beispiel der männlichen Unterkleidung mit Spitzenschmuck bietet das nebenstehende Bild Van Dycks im Louvre (Abb. 40), das uns auch zugleich beweist, daß die Spitzen, die an Hals und Armen außen an der Oberkleidung hervortraten, wirklich zur Leinenwäsche gehörten.

Besonders wichtig waren die in Frankreich als »canons« bezeichneten, oft mehrfach angeordneten Spitzenkrausen, die entweder unter den Knien frei herabhingen oder aus den Schäften der hohen Stiefel heraussahen (vgl. Abb. 41). Manchmal mögen solche Spitzen die oberen Enden der Strümpfe oder bloße Dekoration des Schaftinneren sein, ursprünglich sind sie aber jedenfalls die unteren Enden der Unterhosen, die erst durch das Emporziehen der Stiefel nach oben gekehrt wurden. Sehr deutlich wird dieses Verhältnis auf einem Bilde von Craesbeck im Louvre (Nr. 2340); der sitzend dargestellte Mann trägt nur niedrige Schuhe, so daß man die über den braunen Strümpfen herabhängenden Zacken der Unterhosen ganz deutlich erkennen kann. Zu vergleichen wäre auch die Darstellung des Reitknechtes auf dem bekannten Bildnisse Karls I. von Van Dyck im Louvre.

Jedoch zeigen Stiche Abraham Bosses nun auch schon mehrfache Spitzenreihen in so tief herabgezogenen Stiefelschäften, daß wir uns die Spitzen kaum mehr im Zusammenhange mit den Unterhosen denken können.

So lange die spanische Tracht herrschte, waren die Strümpfe an den unteren Enden wohl auch geziert, aber doch nur mit einfachem Durchbruche; so auf einem Bildnisse des Herzogs Alba aus seinem hohen Alter — er starb 1582. (Siehe van Eye und Falke, »Kunst und Leben der Vorzeit«, III., Tafel XVII.) Man kann übrigens durch den Vergleich dieser Form mit der späteren reichen Verwendung um die Kniee den großen Fortschritt der Spitze sowohl im Stile als in der Anwendung recht klar erkennen.

Als Strumpfband- und Schuhrosetten, wie wir sie z. B. auf den Stichen Abraham Bosses sehen, kommen gewöhnlich schwarze oder Goldspitzen vor, auch an der Oberkleidung finden sich meist diese

Arten; doch sehen wir z. B. auf dem Bildnisse der Gattin des Bürgermeisters Cornelis de Graef von Nicolas Elias († 1646—1650) in der Berliner Galerie (Nr. 753б) das Kleid mit schwarzen und weißen Spitzen besetzt, so daß der ursprüngliche Wäschecharakter schon in dieser Zeit nicht mehr streng gewahrt zu sein scheint. Es ist übrigens bezeichnend, daß dieses Loslösen der Spitze von ihrem eigentlichen Zeugungsboden anscheinend nicht in Italien, sondern in den Ländern zuerst vor sich geht, welche die Spitze mehr als fertige Sache übernommen haben.

Schwarze Spitzen findet man, entsprechend der vorherrschend schwarzen Männerkleidung, besonders in Holland. In England waren unter Elisabeth möglicherweise auch blaue Spitzen üblich (Palliser, S. 259). Seit Anfang des 17. Jahrhunderts war auch das Gelbfärben der Spitzen mit Safran vielfach im Brauche, vielleicht, um sie mit dem Teint oder mit der Kleidung mehr in Übereinstimmung zu bringen, oder zum Ersatze von Goldspitzen. Eine durch ihre Schönheit berühmte Frau, namens Turner, die zur Zeit Jakobs I. als Giftmischerin hingerichtet wurde, soll die gelb gestärkten Kragen und Manschetten besonders in Mode gebracht haben. Sie mußte solche Stücke auch bei ihrer Hinrichtung tragen, weil die puritanische Partei dadurch von diesem Luxus abschrecken wollte, was auch gelungen sein soll.

Schöne ältere spanische Klöppelspitzen, in gelber Seide ausgeführt, sind jüngst aus der Lipperheideschen Sammlung in die des Österreichischen Museums übergegangen.

Im Zusammenhange mit den Spitzen entwickeln sich im 17. Jahrhunderte auch die Quasten der Schnüre (fiocchi), mit denen die Spitzenkragen gebunden werden. Wenn diese Arbeiten, streng genommen, auch nicht auf unser Gebiet gehören, sei hier wegen ihrer engen Beziehung zur Spitze doch kurz auf sie hingewiesen. Eine ansehnliche Anzahl derartiger Stücke im Stile der Spätrenaissance besitzt das Österreichische Museum (Tafel 20 unten); sie sind in Italien erworben worden. Etliche Stücke der Art befinden sich auch im Kölner und im Leipziger Kunstgewerbemuseum; in diesem haben wir sogar ein fiocco in Gestalt einer Damenfigur (mit etwas Gold) und mit einem symmetrischen Renaissanceornamente darüber gesehen. Ähnlichen Schmuck konnten wir ja auch an einigen Spitzen bemerken; die Quasten schließen sich in der Formensprache überhaupt aufs engste an die Spitzen selbst an.



Abb. 42. Modeldruck (schwarz) auf Leinwand, Vordruck für eine Spitze, im k. k. Österreichischen Museum für Kunst und Industrie in Wien.

B. DIE BAROCKSPITZE.

Während sich im Norden fast unmerklich bereits einige Änderungen in der Spitze vollzogen, ging in Italien selbst eine vollständige Wandlung des ganzen Spitzencharakters vor sich.

Ein wesentliches Kennzeichen der Renaissancekunst, das besonders in der Architektur deutlich hervortritt, war das Bestreben, die einzelnen Teile eines Ganzen selbständig, aber im Gleichgewichte miteinander, zu halten, wenn wir den Vergleich wagen dürfen: eine ästhetische Kleinstaaterei, bei der die Selbständigkeit der einzelnen Glieder mit einer gewissen Eifersucht gewahrt wurde.

Im 17. Jahrhunderte wird nun auf weiten Gebieten Europas der maßlose Individualismus in seinen verschiedenen Äußerungen zurückgedrängt. Durch das staatliche, religiöse, wirtschaftliche Leben geht ein unwiderstehlicher Zug nach großem Zusammenfassen. Die Gesellschaft, die im 16. Jahrhunderte bereits in Individualitäten zu zersplittern drohte, ordnet sich wieder zu neuen Gruppen.

Der unbedingte Individualismus und das unbedingte Gleichgewicht sind ja immer nur eine Zeitlang von der Natur gegeben; dann können sie allenfalls künstlich noch eine Weile aufrecht erhalten werden — zuletzt müssen sie schwinden. Harmonie ist doch eigentlich der tote Punkt der menschlichen Entwicklung und Individualismus ist doch immer nur der Kampf aller gegen alle; er endet damit, daß die

Schwächeren sich zum Schutze vereinen oder daß ein Stärkerer sie unterwirft. Am mächtigsten ist die Konzentration, wenn sich die Schwachen, die sich aneinanderschließen müssen, und die Stärksten, die andere angliedern möchten, freiwillig oder nach vorhergegangenem Kampfe in ihren Absichten finden; dabei werden die zwischenliegenden Schichten zerrieben. Das ist der Inhalt der politischen Geschichte des 17. Jahrhunderts auf weiten Gebieten Europas; es ist die Ursache des mächtigen Erstarkens der Fürstengewalt. Die Sehnsucht nach Anschluß an stärkere Gewalten — auch bei den Mächtigsten der Erde — ist aber auch der Grund der wachsenden kirchlichen Macht. Wo solcher Geist nun zum Durchbruche gelangt war, gestaltete er die ganze Kultur und damit auch die Kunst um. Allerdings völlig vernichtet waren die Grundlagen des Renaissancegeistes nicht; in den romanischen Ländern und in Süddeutschland wurden sie aber doch stark überdeckt — am wenigsten von den romanischen Ländern vielleicht noch in dem verstandeskühleren Norden Frankreichs.

Aber auch abgesehen von diesen großen Kulturerscheinungen, welche natürlich das Denken und Fühlen jedes einzelnen mächtig beeinflußten, wäre die Wandlung bis zu einem gewissen Grade sicher auch auf jedem einzelnen Gebiete der Kultur allein vor sich gegangen. Auch auf dem Felde der Kunst selbst ließ sich das Gleichgewicht nicht dauernd aufrecht erhalten, wollte man die Kunst nicht einfach erstarren lassen.

Die Nachfolger Raffaels versuchten z. B. in der Architektur, wo der Einfluß des Meisters größer war als man gewöhnlich annimmt, die Bauwerke, wie die Villa Medici zu Rom, in einen Strauß bunter Blüten zu wandeln; doch war dieser gar leicht zu zerpflücken. Es läßt sich da keine große Entwicklung anknüpfen.

Die Künstler empfanden das früh; Michel-Angelo suchte zuerst Einheit und kräftigen Aufbau durch Unterdrückung und Vergewaltigung der Einzelteile zu erreichen. Selbst Palladio, den man in vieler Beziehung mit Recht als Antipoden Michel-Angelos bezeichnet, hatte, bei aller Neigung zu klassischer Geltung und Eigenberechtigung der Formen, mit ihm das Streben gemein nach durchgreifenden, alles beherrschenden Hauptgliedern; darum die mächtigen, durch mehrere Geschosse gehenden Säulen und Pilaster.

Dieser Zug nach dem Großen, Organischen, Zusammenfassenden macht sich nun auch allseits in der Dekoration geltend. Die Einzelmotive werden geringer an Zahl, aber voller, kräftiger, größer und bewegter.

In hohem Grade nahm auch die Spitze an dieser Entwicklung teil. Auf die Versuche, Rand und Zacke zusammenzufassen, ist schon hin-

gewiesen worden. Doch waren das nur vereinzelte Ansätze, Anzeichen der Unzufriedenheit und des Suchens; die große Entwicklung ging nicht auf diesem Wege vor sich, sondern umgekehrt suchte man durch möglichstes Betonen und Entfalten der Randstreifen und durch Zurückdrängen der selbständigeren Zacken die gesuchte Einheit zu schaffen. So erleben wir in der Barockspitze das eigentümliche Schauspiel, daß die Zacken viel einfacher und strenger sind als vorher, sozusagen einer früheren Entwicklungsstufe angehören. Aber dieselbe Erscheinung ist ja auf vielen Gebieten der Barockkunst zu gewahren; sie ist in vielen Einzelheiten, Kapitälen, Säulen, Flächen, die sie oft ungeschmückt läßt, einfacher und strenger als die Renaissance selbst, ja oft selbst trocken und zähe.

Hauptsache ist immer ein großes, alles beherrschendes Motiv. In der Spitze wird dies, wie auch sonst vielfach im Flachornamente: die Ranke.

Die Vorstufen dazu haben wir bereits in den späteren Spitzenbüchern, z. B. in dem Werke der Parasole gefunden; aber wie bescheiden sind die Ranken hier meist noch, und wie schwer können sie gegen den Mitbewerb der Zacken aufkommen!

Weiter geht bereits ein prächtiges Stück der Sammlung des Österreichischen Museums (Tafel 17). Hier ist auch das reliefartige Herausarbeiten der Spitze, das in der Renaissance nur sehr bescheiden beginnt, in der Barock aber außerordentliche Wichtigkeit erhält, schon ziemlich weit gediehen.

Leider können uns Spitzenmusterbücher jetzt nicht mehr als Leitfaden dienen; denn nach den oben (Seite 45 ff.) erwähnten erscheint kaum eines mehr von Bedeutung. Selbst für die Beurteilung der Spätrenaissance-Spitze genügen sie nicht mehr. Nur ganz vereinzelt finden sich noch unter anderen kunstgewerblichen Vorlagen auch solche für Spitzen vor, so etwa zu Anfang des 18. Jahrhunderts in verschiedenen Werken von Weigel in Augsburg.

Man könnte über dieses Fehlen von Musterbüchern zunächst erstaunt sein, da gerade jetzt die Zeichnung wichtiger ist als bei den einfachen, nur wenig Abwechslung gestattenden, Formen der früheren Zeit. Aber eben diese Bedeutung der Hauptlinie war eine Ursache, daß man den Entwurf möglichst lange geheim hielt, bis die Ware in größerer Menge auf den Markt gebracht war. Wenigstens in Frankreich hören wir schon bald nach der Einführung der neuen Spitzenart von ununterbrochenen Streitigkeiten wegen Nachahmung der Zeichnungen, so daß sich ein Gesetz von 1680 eigens mit dem Schutze der Muster beschäftigt.

Wir wissen nämlich, daß vom Ende des 17. Jahrhunderts an in Frankreich Pressen für die Vervielfältigung der Spitzenvorzeichnungen in Gebrauch waren; doch wurden die Abdrücke dann eben wohl als geistiges Eigentum und als Besitz des Unternehmers betrachtet. Übrigens zeigt uns das oben (S. 89) abgebildete Stück eines wahrscheinlich deutschen Modeldruckes, daß diese Art der Vervielfältigung schon älter ist als die französischen Beispiele, und daß sie möglicherweise schon bei Beginn der neuen Spitze in Italien in Übung war. Besonders bemerkenswert ist auch die angefangene Arbeit auf Tafel 46 a. Nach Vollendung der Spitze werden die durch das Pergament und die darunter liegende Leinwand hindurchgehenden Befestigungsstiche (durch Einführen der Schere oder des Messers zwischen Pergament und Leinwand) durchtrennt, so daß sich die Näharbeit vorne frei ablöst.

Oft kam es allerdings auch vor, daß man die einzelnen Blumen und Rankenteile, die man vorerst getrennt gearbeitet hatte, nur nach dem allgemeinen Gefühle ohne fertigen Gesamtentwurf zusammensetzte; der große Zug, dem die Hand dabei folgte, lag der Zeit eben im Blute.

Zur Zurückdrängung der Musterbücher trug aber noch ein Umstand bei. Die Spitze war bereits ein so kompliziertes Ding, daß sie nur durch persönliche Vermittlung gelehrt werden konnte. Deshalb mußte Colbert auch, als er die einheimische Erzeugung Frankreichs zu heben suchte, Arbeiterinnen aus Italien selbst kommen lassen.

Ein weiterer Grund, der nun gegen den Gebrauch von Musterbüchern sprach, war der, daß die früheren einfachen Vorlagen wohl für alle möglichen Anwendungen geeignet waren und daher in alle Häuser Eingang finden konnten, daß jetzt die Zeichnungen aber von Fall zu Fall erfunden werden mußten und nicht mehr solche, sagen wir, typische Bedeutung hatten, wie bei den älteren einfacheren Mustern.

Leider ist es auch nicht möglich, auf Grund italienischer, insbesondere venezianischer, Bildnisse die Entwicklung der neuen Spitze genauer zu verfolgen. Wir müssen eben bedenken, daß die späteren italienischen Maler bei ihrer ins Große gehenden Malweise etwa vorkommende Spitzen überhaupt nur ganz allgemein angeben, wobei eine genauere Feststellung der Art fast niemals möglich ist.

In Venedig ist im 17. Jahrhunderte gleichzeitig mit den schweren äußeren Verwicklungen und dem allgemeinen Niedergange der Volkswirtschaft wohl eine außerordentliche Erschöpfung der großen Kunst zu beobachten — erst das 18. Jahrhundert bringt der inzwischen zum Weltbadeorte gewordenen Lagunenstadt wieder frischeres Leben. Am wenigsten von allen Zweigen der Kunst scheinen zunächst noch

die Weberei und die Spitzenindustrie, die großenteils für die Ausfuhr arbeiteten, gelitten zu haben; denn wir finden ihre Erzeugnisse in allen Ländern erwähnt. Wir sehen aber auch überall den Kampf gegen sie beginnen. Den französischen Verboten, die wir bereits erwähnt haben, war auch England gefolgt; den vernichtenden Schlag erhielt die venezianische Spitzenindustrie aber doch durch die strengen Maßregeln Frankreichs und durch das rasche Aufblühen der französischen Spitzenerzeugung zwischen 1660 und 1670.

Trotzdem wir also die Entwicklung der neuen Spitzenart auf italienischem Boden im einzelnen nicht verfolgen können, dürfen wir doch nicht zweifeln, daß sie hier, und zwar wieder in Venedig, das noch immer führende Modestadt Europas war, vor sich gegangen ist. Das in den fremden Einfuhrverboten gleichfalls genannte Genua kann bei weitem nicht auf eine so folgerichtige Entwicklung zurückblicken; immerhin wird diese Stadt, wie auch Mailand und mancher andere italienische Ort, sich an der Erzeugung der großen, insbesondere der geklöppelten, Rankenspitze beteiligt haben. Diesen anderen Orten und den Niederlanden gegenüber muß aber auch darauf hingewiesen werden, daß jedenfalls nur eine Stätte die Führung gehabt haben konnte, die, wie Venedig, hauptsächlich die Näharbeit pflegte; denn in der Zeit der Barockspitze, das ist von der Mitte des 17. bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts, stand noch unbedingt die Nähspitze im Vordergrunde, da nur sie die großen, scharfen Formen und das kräftige Relief erzielen konnte, auf die man gerade in dieser Zeit so großen Wert legte.

Man machte allerdings an verschiedenen Orten Versuche, auch die Klöppelarbeiten durch Einlegen starker Fäden und Unterlagen reliefartig auszugestalten — man vergleiche hiezu die (wahrscheinlich) spanische Spitze auf Tafel 56 —; im ganzen blieb die Klöppelspitze dieser Zeit aber doch nur ein minderer Ersatz für die genähte. Da diese aber sehr kostspielig war, suchte man auf die verschiedenste Weise Ersatz oder Vereinfachung zu schaffen; diese besonders auch dadurch, daß man die Hauptlinien aus geklöppelten oder gewebten Litzen bildete und die Verbindung dann mit der Nadel einfügte, also das ausführte, was man heute als »pointlace« zu bezeichnen gewohnt ist (Tafel 54).

Es seien hier auch noch einige andere Arten der Nachahmung berührt. Im Österreichischen Museum (Tafel 25 b) findet sich ein Stück, das aus Leinwand mit schnurartig umsäumten Formen gefertigt und dann ausgeschnitten ist; ähnliche Arbeiten sind auch sonst in größerer Anzahl erhalten und auch heute noch üblich. Bei anderen in Stickerei auf durchgehendem Grund ausgeführten Spitzennachahmungen, die sich unmittelbar

an venezianische Vorbilder anlehnen, sind bisweilen zur Umrandung und Füllung auch Goldfäden verwendet; da außerdem die Zwischenräume auf dem Grunde bunt ausgefüllt werden, sinkt diese Art zu einem Mitteldinge zwischen Spitze und Stickerei herab. Im South Kensington-Museum (99—'91) findet sich ein Kragen, der dadurch einen spitzenartigen Charakter erhält, daß der Leinenstoff in den Gründen mit schwarzer Seide ausgefüllt ist. Ähnliche Leinenstickereien an sich von großer Schönheit mit violett ausgefülltem oder mit schwarzem Seidenstoff unterlegtem Grunde sind neuerdings aus der Lipperheideschen Sammlung in die des Österreichischen Museums übergegangen. Der Sonderbarkeit wegen sei auch ein ferraresisches Antependium im Kölner Kunstgewerbe-Museum angeführt, auf dem eine Spitze in schwarzem und weißem Stuck nachgeahmt ist.

Hier könnte auch auf eine Abart der eigentlichen Barockspitze hingewiesen werden, auf die sogenannten Gimpenspitze oder Guipüre. Auch die Ausdrücke »*guimpe*« und »*guipure*« scheinen eine bewegte Geschichte zu haben. Nach Gay (Glossaire archéologique, pag. 803) wäre »*guimpe*« oder »*guimple*« ein Ausdruck für Schleier, besonders für die von den hohen spitzen Frauenhüten herabwallenden; doch ist nach den Anführungen Gays hier der ursprüngliche Ausdruck jedenfalls »*guimple*« und »guimpe« nur eine spätere mißverständliche Abkürzung. *Guimple* ist, wie wir vermuten, aber wohl nur das deutsche Wort »*Wimpel*«.

Nach einer Notiz bei Savary, die allerdings späterer Zeit entstammt, aber von älterer spricht, scheinen Guipüren bunte Kleiderbesätze zu sein, die zur Zeit Savarys (Anfang des 18. Jahrhunderts) schon lange nicht mehr von vornehmen Leuten, sondern nur mehr in einigen ländlichen Kreisen getragen wurden. Es könnten Arbeiten aus bunten, schlauchartigen Schnüren von Seide oder Metall sein, die man heute noch als Gimpen bezeichnet. Es handelt sich also zunächst wohl um eine Art Posamenterie; dazu würde auch der später noch übliche Ausdruck »*broderie en guipure*« stimmen, der auch vielfach dicker umsäumte, etwas volkstümlich kräftig wirkende, posamenterieähnliche Stickereien bezeichnet (vgl. des Verfassers »Künstlerische Entwicklung der Stickerei und Weberei«, S. 299 und 301). Auch ließe sich damit die Beobachtung vereinen, daß im 17. Jahrhunderte »guipure« anscheinend vielfach an die Stelle von »passement« rückt, sowie auch die Auffassung der Mme Laprade (a. a. O., S. 13), daß Guipüren (weiße) Spitzen mit dickeren Fäden waren. Es wäre in diesem Falle wenigstens eine weiße Guimpe vorhanden.

Es ist auch bezeichnend, daß der Ausdruck »guipure« oder in der alten Form »cuipure (d' or)« bereits 1547 in Frankreich vorkommt,

daß er also schon der Zeit und dem Materiale nach eher für eine Posamenterie, als für eine wirkliche Spitze gilt.

Es sind jedenfalls zahlreiche ältere Posamenterien aus farbigen und metallenen dicken Schnüren erhalten, die ganz die Form von Barockspitzen zeigen (vgl. Tafel 55). Einige der schönsten erhaltenen Arbeiten dieser Art hat das Österreichische Museum wieder aus der schon mehrfach erwähnten Lipperheideschen Sammlung erworben.

Später, als die Spitze mit durchgehendem Netze in den Vordergrund trat, blieb die Bezeichnung »Guipure« anscheinend an dem älteren Barock-Typus der Spitze überhaupt haften und ist heute noch für Spitzen ohne Netzgründe üblich. Bei den wirklich aus Gimpen hergestellten Spitzen, die immer nur geklöppelt vorkommen, werden die Haupt- (Riß-) Fäden aus der seidenen, metallenen, wollenen (heute auch baumwollenen) Gimpe, die Lauffäden aus ganz feiner Seide oder aus anderem feinen Faden gebildet, so daß dieser gegenüber den starken Schnüren für das Auge vollkommen zurücktritt.

Wir kehren nun zur eigentlichen Barockspitze zurück. Ihre Wirkung beruht, wie gesagt, künstlerisch hauptsächlich in den großen, geschlossenen Ranken mit durchgehendem Zuge an Stelle der scharf voneinander getrennten und zart gegeneinander abgewogenen Einzelformen der Renaissance und im Zusammenhange damit in dem Zurückdrängen der von dem Hauptteile losgelösten Zacken. Technisch bedingte dieser Wandel zunächst das Aufgeben des regelmäßigen, etwa aus der Leinwand gewonnenen, Quadratnetzes. Da die Ranken und Blumen aber eine Verbindung haben müssen, wurden die Verbindungsstege dort angeordnet, wo sie notwendig waren und am wenigsten störten; es war hierin dem Feingefühle der Arbeiterin große Freiheit gelassen. Wirklich künstlerische Bedeutung haben die Stege selbst vorerst nicht; im Gegenteile sollen sie wohl eher hinweggeleugnet werden als hervortreten. Zumeist sehen wir nämlich die Stege noch mit kleinen Zäckchen oder Stäbchen (picots) besetzt, die wohl den Grund bereichern sollen, aber auch die Wirkung haben, die Richtung der größeren »Notstege« für das Auge aufzuheben und auszugleichen. So nehmen die Stege an dem allgemeinen Reichtume auch ihrerseits einigermaßen teil. Sie fielen sonst in ihrer rein technischen Dürftigkeit auch viel eher auf und gerieten mit dem Geist der Barockformen, der das Technische grundsätzlich nicht hervortreten läßt, leicht in Widerspruch. Doch sind diese Bereicherungen wohl erst allmählich hinzugekommen. Bisweilen werden statt der einfachen Stäbchen an den Stegen auch kleine Bogen, die aber selbst wieder mit Stäbchen besetzt oder übereinander gehäuft sein können, angewendet, also alle

die Formen, die wir bereits als ursprüngliche Randbesätze kennen gelernt haben.

So entwickelt sich jedenfalls noch in Italien die sogenannte Rosenspitze — punto rosalino, point de rose — (vgl. Tafel 65 a und 66), die von der gewöhnlichen Rankenspitze grundsätzlich nicht verschieden ist; es sind zahllose Übergänge, die von den einfachen Stegen durch die gezackten und Bogenstege zu den rös'chengeschmückten überführen. Der Grund wirkt bei diesen im allgemeinen nur mehr wie eine weiche, flimmernde Masse, von der sich das Hauptmotiv zunächst nur um so ruhiger abhebt, in der es zuletzt aber, wie wir sehen werden, völlig versinkt.

Man kann die belebteren Zwischenräume etwa den marmorierten und sonst unklar wirkenden Hintergründen anderer Barockdekorationen vergleichen und möge sich ihnen gegenüber der Klarheit der Renaissancespitzenmuster und ihrer höchstens großgegitterten Gründe erinnern. Es kommt so auch in der Spitze etwas von dem Gefühle für unendlich wallendes Leben, das die ganze Barockzeit erfüllt, zum Ausdrucke. Das Klare ist immer endlich, nur das Unklare unbegrenzt.

Um auch die Einzelformen der großgemusterten Spitzen mit unendlichem Leben zu erfüllen, wurden die breiteren Stellen oft neben dem stärksten Relief in durchbrochene Musterung aufgelöst und so der Reiz der Spitze noch besonders erhöht. (Vgl. Tafel 52.)

Wir dürfen aber nicht annehmen, daß die Entwicklung der Stege zu reicheren Formen sich ohne Rückschläge in gerade fortlaufender Entwicklung vollzogen habe. Es können Spitzen mit einfachen Stegen jünger sein als solche mit reicheren; es gab eben immer auch Moden und immer verschiedenes nebeneinander. So werden verhältnismäßig spät auch Spitzen ganz ohne Stege beliebt, wie uns die folgende Stelle aus dem »Mercure galant« von 1678 (Palliser, S. 161) zeigt:

»Die letzten *‚points de France‘* haben keine Stege *(brides)*, das Blumenwerk *(les fleurons)* befindet sich dichter aneinander. Die einzelnen Blumen, die in der Mitte in höherem Relief und an den Ecken flacher gearbeitet sind, werden, statt durch Stege, durch zarte Stengel und Blumen miteinander verbunden und so in ihrer Lage erhalten. Die Art, wie die Zweige, die sogenannten *‚ordonnances‘*, verteilt sind, kann zweierlei sein; entweder bildet man einen sich drehenden und wendenden Zweig, der Blüten aussendet oder — mehr regelmäßig — eine Blume im Mittelpunkte, von der nach allen Seiten Zweige ausgehen.«

Vereinzelt kommen steglose Spitzen mit aneinanderstehenden Hauptformen übrigens auch in früher Barockentwicklung vor.



Abb. 43. Nähspitze, Geschenk des Erzbischofs Grafen Paris Lodron († 1653) an die Kirche von Villa Lagarina.

Im 18. Jahrhunderte scheinen solche Spitzen aber wenigstens der französischen Mode nicht mehr entsprochen zu haben; für Klöppelarbeiten ist uns dies durch Savary (II, 58) bezeugt. Solche Formen wirkten für die spätere Entwicklung wohl zu schwer.[12]) Bei den im »Mercure galant« besprochenen Spitzen handelt es sich übrigens auch wohl mehr um einen naturalistischen Ersatz der Stege, wie dies besonders aus dem Schlusse der Beschreibung hervorgeht.

Zu den vorübergehenden Moden, die ohne besonderen Eindruck blieben, gehörten wohl die im »Mercure« von 1677 (Palliser, S. 161) erwähnten »*fleures volantes*«, die »fliegenden Blumen«, die nur an ihrem Mittelpunkte mit der übrigen Spitze zusammenhingen. Weitabstehende kleine Bogenformen kommen aber bei den Barockspitzen, besonders wo sie gegen die Rosalinspitzen hingehen, auch sonst vor; um ihre Steife zu bewahren, hatten solche kleine Formen im Innern oft Roßhaare.

In der Hauptsache muß der Barocktypus der Spitze um 1660 fertig gewesen sein; nur die feinere Durchbildung der Rosenspitze wird einer etwas späteren Zeit angehören.

Aus den oben angeführten Gründen ist es jedoch nicht möglich, eine sichergestellte italienische Arbeit oder Abbildung aus der frühesten Zeit der Barockspitze hier zu bringen.

---

[12]) »Il se fabrique une sorte de Dentelle de fil lin blanc, particulierement destinée pour les Indes Espagnoles. On l'apelle Dentelle sans fond, parce qu'elle n'est composée que de grandes fleurs sans reseau, ni brides. Cette espece de Dentelle étoit autrefois fort en usage en France; mais à présent il ne s'y en porte plus du tout; c'est en Flandre où il s'en manufacture le plus cette qualité.«



Abb. 46. Ausschnitt aus dem Bilde »Der Besuch« aus dem Jahre 1664 von Eglon Hendrik van der Neer, im Museum zu Antwerpen.

Zu den frühesten historisch beglaubigten Beispielen ausgebildeter Barockspitze gehört aber wohl das hier in Abb. 43 teilweise wiedergegebene Stück, das als ein Geschenk des Erzbischofs Grafen Paris Lodron an die Kirche von Villa Lagarina (Tirol) in die Zeit vor 1653, dem Todesjahre des Erzbischofs, fallen muß. Doch zeigt dieses Stück, wie gesagt, schon einen ziemlich entwickelten Barocktypus. Noch mehr den Charakter der Spätrenaissance, aber in größeren Formen, zeigt die Krawatte in Abbildung 44, bei der man auch die bescheidenen Verbindungsstege mit vereinzelten Picots und die Quasten beachten möge. Ganz vollendete Barockform mit starkem Relief, aber mit ganz zurücktretenden Verbindungen, erkennen wir in der Abbildung 45. Auffällig strenge Formen, aber von großem Zuge, bietet Abbildung 46, deren abweichende Erscheinung sich vielleicht durch nördliche Herkunft erklärt.

Auf dem Versailler Bilde, das die Zusammenkunft Ludwigs XIV. mit Philipp IV. im Jahre 1660 darstellt, trägt der französische König bereits eine ausgebildete Barockspitze.

Auch auf ein Bildnis des berühmten venezianischen Feldherrn Francesco Morosini, der 1688 Doge war, sei kurz hingewiesen, weil der Kragen dort sehr charakteristisch ist. (Gestochen von Petrus à Gunst.)

Die späteren Anführungen werden jedenfalls als sicher erweisen, daß die neue Spitze in Italien früher ausgebildet gewesen sein muß, als in Frankreich.

Wir dürfen allerdings nicht verkennen, daß im dritten Viertel des 17. Jahrhunderts der Schwerpunkt der Spitzenerzeugung sich dann allmählich von Italien nach Frankreich verschiebt.

Wie auf allen Gebieten der Kultur, tritt Frankreich auch auf diesem das reiche Erbe des zerfallenden Italien an. Dieser Vorgang hat ja eigentlich schon unter Franz I. begonnen, und es ist kein Zufall, daß Leonardo in Frankreich gestorben ist. Dann kamen die beiden Mediceerinnen auf den französischen Thron, und zwei Kardinäle italienischer Bildung, einer auch italienischen Geblütes, wurden Lenker des Staates.

Vinciolo hatte sein Spitzenbuch einer französischen Königin gewidmet. Stefano della Bella, der Schüler des Lothringers Callot, war Italiener und Franzose zugleich. Mazarin, der 1648 die Pariser Akademie der



Abb. 44. Bildnis Turennes, Stich von R. Nanteuil aus dem Jahre 1665.



Abb. 45. Bildnis J. B. Colberts, von C. le Febvre gemalt, von Ben. Audran gestochen.

Künste gegründet hatte, hielt es für nötig, 1660 in Rom eine Ergänzungsanstalt zu errichten; er berief auch italienische Schauspieler nach Paris und legte so den Grund zu dem späteren französischen Theater. Er war es auch, der schon die italienische Spitzenerzeugung nach Frankreich zu ziehen suchte; so unterhandelte er 1653 während kriegerischer Wirren mit Colbert wegen des Ankaufes flandrischer, venezianischer und genuesischer Spitzen und warf zu diesem Zwecke 30.000 bis 40.000 Livres aus, wie er selbst sagte: *»per mostra di farne in Francia« (»als Muster, um darnach in Frankreich zu arbeiten«).*

Und während gegen den Spitzenluxus und insbesondere gegen die Spitzeneinfuhr bereits strenge Gesetze erlassen wurden, erhielten die Pariser Posamentierer ein neues Privilegium, das ihnen das Recht einräumte, alle Art von Posamenterien und Spitzen herzustellen.

Da man den Verbrauch der Spitzen nicht unterdrücken konnte, ergriff man jetzt ein wirksameres Mittel, den Geldabfluß ins Ausland zu verhindern: man suchte die bereits vorhandene einheimische Erzeugung künstlerisch und technisch möglichst in die Höhe zu bringen und die Einfuhr so unnötig zu machen.

Am 8. November 1664 schrieb M. de Bouzy, Bischof von Béziers und Gesandter Frankreichs in Venedig, an Colbert (Despierre, S. 121):

»Il y a quelque temps qu'il me vint dans la pensée de vous proposer, pour l'avantage du commerce du royaume, la manufacture des glaces de miroir...

J'ai oui de ceux qui font ce trafic en France qu'ils y envoyent bien tous les ans pour cent mil écus: il en sort du royaume trois ou quatre fois autant en point de Venise tous les ans, et tous les couvents de religieuses, et la plupart des pauvres familles vivent icy de ce travail.«

»Schon seit einiger Zeit habe ich im Sinne, Euch zu Nutz des Geschäftslebens im Königreiche die Erzeugung von Spiegelglas vorzuschlagen...

Von Leuten, die diesen Handel in Frankreich treiben, habe ich gehört, daß man jährlich für mehr als 100.000 Taler hinsendet; drei- oder viermal soviel geht aber jedes Jahr für Venezianer Spitze hinaus, und alle Nonnenklöster sowie der größte Teil der armen Familien leben hier (in Venedig) von dieser Arbeit.«

Am 20. Dezember desselben Jahres richtet M. de Bouzy einen zweiten Brief an Colbert:

»Je vois que vous seriez bien aise d'establier dans le royaume la manufacture des points de Venise; ce qui se pourrait faire envoyant d'icy quelques

»Ich sehe, daß Sie die Erzeugung von Venezianer Spitzen im Königreiche einzuführen beabsichtigen; es wäre am besten, wenn man die Töchter einiger

filles des meilleures ouvrières qui pussent instruire celles de France avec le temps.«

der besten Arbeiterinnen von hier sendete, die mit der Zeit dann die französischen unterweisen könnten.«

Eine Dame aus Alençon, namens Gilbert, die mit der Erzeugung venezianischer Spitzen bereits vertraut war, wurde von Colbert auf sein Schloß Lonray geladen, wo sie mit 30 Spitzenarbeiterinnen, die man mit großer Mühe aus Venedig herangezogen hatte, arbeitete. Die hier hergestellten Arbeiten gefielen dem Könige sehr. (Verhaegen a. a. O., S. 37.)

Im Jahre 1665 wurde dann mit großer Geldunterstützung und einem ausschließlichen Privilegium für zehn Jahre eine eigene Gesellschaft zur Erzeugung der nunmehr »*point de France*« genannten Spitze gegründet. In welcher Weise sich diese Gesellschaft mit den früheren Spitzenerzeugern abfand, ist nicht ganz klar, doch wissen wir, daß es nicht ohne Unruhen und Aufstände abging, die sich durch viele Jahre hinzogen; der Erfolg des Unternehmens war jedoch glänzend: Frankreich konnte nicht nur auf die italienische Einfuhr verzichten, sondern umgekehrt nun sogar in die meisten Länder ausführen.

Am 9. November 1666 richtete der König selbst an den Gouverneur von Sedan (Seguin, a. a. O., S. 123) ein Schreiben, worin es heißt:

»L'établissement de la manufacture des points de France est de si grande conséquence pour le bien de mes peuples et je suis obligé de prendre de si grandes précautions contre la malice des marchands qui avaient accoutumé de faire travailler à Venise et de débiter dans ma cour et dans mon royaume les ouvrages de cette ville-là, que je désire que, non seulement vous teniez la main à ce que la dite manufacture s'établisse dans la ville de Sedan et dans les villages circonvoisins, mais même que vous empêchiez que les ouvrages de la manufacture ordinaire de Sedan soyent vendus à autres qu'aux entrepreneurs de celle des points de France.«

»Die Einrichtung der Manufaktur der ‚Points de France' hat so wichtige Folgen für das Wohl meines Volkes, und ich muß gegen den schlechten Willen der Kaufleute, die gewohnt sind, ihre Ware in Venedig machen zu lassen und die dortigen Erzeugnisse an meinem Hofe und im Königreiche abzusetzen, solche Vorsichtsmaßregeln ergreifen, daß ich nicht nur wünsche, Ihr möget dafür sorgen, daß sich die genannte Manufaktur in der Stadt Sedan und in den umliegenden Orten einrichte, sondern Ihr möget auch verhindern, daß die Spitzen gewöhnlicher Erzeugung aus Sedan an andere Unternehmer, als an die der ‚Points de France' verkauft werden.«

Ein Akt vom 12. Oktober 1666 (Palliser, S. 131, Anm. 17) nennt uns aber noch deutlich die künstlerischen Grundlagen, auf denen sich die französische Spitze entwickelte; er bestimmt nämlich für

»les villages du Quesnoy, Arras, Reims, Sedan, Châteaux-Thierry, Loudun, Alençon, Aurillac, et autres du royaume, de la manufacture de toutes sortes d'ouvrages de fil tant à l'éguille qu'au coussin, en la manière des points qui se font à Venise, Gennes, Raguse, et autres pays estrangers, qui seraient appellés points de France.«

»die Städte Le Quesnoy, Arras, Reims, Sedan, Châteaux-Thierry, Loudun, Alençon, Aurillac und andere im Königreiche die Erzeugung aller Art Fadenarbeit, sowohl mit der Nadel als geklöppelt, in der Art der Spitzen, die man in Venedig, Genua, Ragusa und in anderen Gebieten des Auslandes herstellt, Spitzen, welche man ‚Points de France' nennen soll.«

Was die schon 1654 neben den venezianischen Spitzen und genuesischen Arbeiten genannte »Ragusaner Spitze« ist, läßt sich heute kaum mehr mit Sicherheit feststellen.

Wenn man aber annimmt, daß unter »Venezianischen Spitzen« die damals schon herrschenden barocken Nadelspitzen und unter »Genueser Spitzen« Klöppelarbeiten gemeint waren, was an sich sehr wahrscheinlich ist, so kann man zu dem Schlusse kommen, daß unter »Ragusaner Spitzen« mehr die älteren Renaissance- und Reticellaarten zu verstehen seien. Es könnte für diese Auffassung auch sprechen, daß diese Typen sich, als wirklich tief ins Volk eingedrungen, bis heute noch in Dalmatien erhalten haben. Auch war Ragusa, damals eine kleine, selbständige Republik, ein nicht unwichtiger Vermittler des Handels mit dem Oriente, und was daher an Spitzen kam, stand den barocken venezianischen Spitzen gegenüber sicher noch auf einem früheren Standpunkte der Entwicklung, auf einem Standpunkte, über den die »griechischen« und verwandten Spitzen überhaupt kaum hinausgekommen sind.

Also die französische Spitze fußt technisch und stilistisch sicher auf der südländischen und wir dürfen uns aus ihrer, wie wir sehen, urkundlich etwas besser bezeugten Entwicklung sogar Rückschlüsse auf die des Südens erlauben.

Nebenbei sei bemerkt, daß der Ausdruck »point de France« aber nicht bloß die weißen in Frankreich gearbeiteten Spitzen bezeichnet; so lesen wir in dem Inventare des französischen Kronbesitzes unter Ludwig XIV. (von Guiffrey herausgegeben, II, S. 274, Nr. 500) zum Jahre 1672:

»Un ameublement de riche broderie fonds d'argent . . . semé de fleurs de

»Eine Einrichtung von reicher Stickerei auf Silbergrund . . . bestreut mit Blumen

soye au naturel dans de compartiments de broderie d'or, garny de riche campane de point de France or et argent...«

in natürlich gefärbter Seidenstickerei in Kompartimenten von Goldstickerei, mit einem reichen Besatze von ,Point de France' in Gold und Silber...«

Den raschen und vollen Triumph Frankreichs zeigen uns jedenfalls die Worte, welche Colbert am 6. Jänner 1673 an den damaligen Gesandten in Venedig richtete:

»J'ai reçu le collet de point rebrodé que vous m'avez envoyé, que j'ai trouvé fort beau. Je le confronterai avec ceux qui se font dans nos manufactures, mais je dois vous dire à l'avance que l'on fait dans le royaume d'aussi beaux.«

»Ich habe den Kragen in hochgestickter Spitze, den Ihr mir gesandt habt, erhalten und finde ihn sehr schön. Ich werde ihn mit denen vergleichen, die in unseren Werkstätten erzeugt sind, aber ich muß Euch im vorhinein sagen, daß im Königreiche ebenso schöne gemacht werden.«

So groß das Lob der französischen Spitze auch ist, wir dürfen doch nicht vergessen, daß dieses Lob eben im Vergleiche mit der venezianischen Spitze besteht, diese also noch den Maßstab abgibt für die höchsten Anforderungen.

1675 erlosch das Vorrecht der Spitzengesellschaft, und der Name »*point de France*« blieb nun an den Erzeugnissen verschiedener Orte, besonders an denen von Alençon, haften. Diese wurde jedoch auch unmittelbar als »*point d'Alençon*« und als »*velin*« bezeichnet, ein Name, der von dem bei der Arbeit verwendeten Pergament-Untergrunde entlehnt ist; auf einem solchen wurden übrigens, wie bereits hervorgehoben, schon die Venezianer Spitzen selbst gearbeitet (vgl. auch Seite 92).

Im Jahre 1691 wird erwähnt, daß Spitzenmuster von Unternehmern in unlauterer Weise nachgeahmt würden; sonst war es aber die Absicht Colberts, gerade zur Nachahmung guter Muster anzuleiten. (Laprade a. a. O. XXXII. und S. 51). Mme. Laprade behauptet auch wiederholt, daß Spitzenzeichnungen von Le Brun, Berain, Bailly und Bonnemer angefertigt worden seien; die von ihr angeführten urkundlichen Berichte (a. a. O., S. 67) sprechen aber deutlich und ausschließlich von Stickereien. Immerhin können die großen königlichen kunstgewerblichen Werkstätten natürlich auch nicht ohne Einfluß auf das Gebiet der Spitze geblieben sein.

Spitzen, wie die hier in Abbildung 47 nach einem Bildnisse des Bischofs Bossuet wiedergegebene, lassen wohl schon ein ganz anderes Liniengefühl erkennen, als die italienischen.

Häufig treten am Ende des 17. Jahrhunderts, als sich die Formen zu lösen beginnen, wie noch zu besprechen sein wird, Chinoiserien, Figürchen, Kronen, Füllhörner, Springbrunnen und andere Formen ein, die mehr der französischen Art, etwa des Berain, entsprechen. Man hat sich heute gewöhnt, gerade solche Arbeiten vielfach als »point de France« zu bezeichnen; doch ist dieser Ausdruck insofern unberechtigt, als er sich, wie wir gesehen haben, auch auf die ganz italianisierenden Spitzen bezieht, sofern sie nur in Frankreich gearbeitet sind.



Abb. 47. Ausschnitt aus dem Bildnisse des Bischofs Jacques Bénigne Bossuet (1627—1704), von Hyazinth Rigaud gemalt, von Petrus Drevet (1723) gestochen.

Madame Despierres hebt (a. a. O., S. 58, Anm. 1) hervor, daß die Spitze von Venedig und Alençon niemals, wie Frau Palliser, Seguin u. a. fälschlich annehmen, in der Art der »point noué« gearbeitet sei, sondern immer gleich dem Durchbruch (point coupé) »en bouclant et en tortillant son fil«.

Nach Savary wurde der feinste »point de France« in Aurillac und Murat hergestellt; die wichtigste Stätte der Erzeugung scheint aber doch schon Alençon gewesen zu sein. Die Spitze wurde übrigens anscheinend zumeist als Heimarbeit hergestellt; Colbert wollte durch die Beschäftigung mit ihr besonders auch die Kinder vor Trägheit und Müßiggang bewahren.

Anfänglich muß das Spitzennähen übrigens auch in Frankreich noch von vornehmen Damen geübt worden sein, wie ein Stich von Lepautre aus dem Jahre 1676 beweist. Es ist hier eine Dame zu sehen, die, selbst mit einer prachtvollen Barockspitzenschürze bekleidet, im Freien hinschreitet und eine Nähspitze verfertigt.

Die führende Spitze der Barockzeit ist, wie bereits gesagt, jedenfalls die Nähspitze; doch ist bereits darauf hingewiesen worden, daß neben ihr auch immer die geklöppelten Arbeiten dem Geschmacke der Zeit zu folgen suchten.

Die Anwendung der Spitze erlitt im Laufe des 17. Jahrhunderts noch einige Änderungen. Schon unter Ludwig XIII. wurden die früher stehenden Spitzenkragen unter dem Einflusse der nun aufkommenden Perücken in liegende umgewandelt. In England ging dieser Prozeß zu



Abb. 48. Ausschnitt aus dem Bilde »Der Arzt und die Patientin« von Gabriel Metsu, aus der früheren Preyerschen Sammlung zu Wien.

Beginn der dreißiger Jahre vor sich, ziemlich gleichzeitig auch in Italien und Deutschland. Man betrachte hier noch einmal die Abbildungen 44 und 45; Abbildung 48 zeigt freieren Fall der gesamten Krawatte und sehr kräftig wirkende Formen, die fast ohne Verbindungsstege aneinandergesetzt sind; zu beachten sind auch die frei bewegten Manschetten, die deutlich den malerischen Zug verraten, der durch die ganze Barockrichtung hindurchgeht. Wie steif sind dagegen die Renaissancezacken!

Später wich der Kragen überhaupt der Halsbinde, die nur an den Enden mit Spitzen geziert war; über diese Wandlung wird noch zu sprechen sein, da sie zur weiteren Änderung des Spitzencharakter mit beigetragen hat. Man vergleiche Abbildung 49, bei der man die großen Formen, die einfachen Verbindungsstege und die gleichfalls einfachen Zäckchen am Rande beachte. Allerdings findet sich auch später noch die Barockspitze ganz venezianischer Art häufig an dieser Stelle.

An den Knien war die Verwendung der Spitzen noch sehr üppig; doch wurden sie nicht mehr durch die, nun bloß im Felde üblichen, Stiefel emporgedrängt, sondern fielen frei nieder oder standen vielmehr ab, und zwar oft in mehreren Reihen. Ein französisches Edikt von 1660 wendet sich insbesondere gegen diese »canons«, da sie »par la quantité de passemens, points de Venise et Gênes« einen unerträglichen Auf-



Abb. 50. Bildnis des Pfalzgrafen Johann Wilhelm und seiner Gemahlin Anna von Medici, in der Pitti-Galerie zu Florenz (nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz).

wand verursachten. In der späteren Zeit Ludwigs XIV. traten sie infolge der geänderten Tracht mehr zurück. Mancher Herr (vgl. Abb. 50) trug aber Spitzen in einem Maße, daß es selbst unter den zeitgenössischen Darstellungen auffällt.

Besonders breite Stücke finden sich an den Alben der Geistlichen. — Viele und breite Spitzen verwendeten die Damen als Schürzen, die in der späteren Tracht des 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts zur Staatskleidung gehören (siehe Abbildung 50), dann zur Morgentoilette, auch für die Decken der Waschtische, Toilettetische usw.; man vergleiche hiezu »La femme en qualité en deshabillé pour le bain« von J. B. de Saint-Jean — in Racinets »Le Costume historique«, 5, 348 wiedergegeben — und die spätere Spitze auf Tafel 86, 87. Von den »Fontanges« soll noch die Rede sein.



Abb. 49. Ausschnitt aus dem Bildnisse des Landgrafen Ludwig VI. von Hessen-Darmstadt (1661—1678), von J. Georg Wagner gezeichnet, von Bartol. Kilian (1678) gestochen.

Auch die Wiegendecken, die Tragdecken für Kinder, die Kleidung der Ammen selbst lassen auf alten Stichen reiche Verwendung von Spitzen erkennen, ebenso die Prunkbetten, wie das Ludwigs XIV. in Versailles.

Die anderen Länder brauchen in der Geschichte des ersten Stadiums der Barockspitze neben Italien und Frankreich nur kurz berührt zu werden, selbst die Niederlande. Denn so viele prächtige Stücke die letzteren auch geschaffen haben, eine wesentlich fördernde Stellung in der künstlerischen Entwicklung der Barockspitze nahmen sie nicht ein; wir werden vielmehr die Bedeutung der niederländischen Spitze schon in dieser Zeit in einer ganz anderen Richtung zu suchen haben und dann auch die Haupterzeugungsstätten angeben. Hier sei nur auf die Tafeln 58 ff. verwiesen, die ganz ausgezeichnete, anscheinend niederländische, Arbeiten der Zeit vor Augen führen.

Man war in den Niederlanden, wie übrigens auch an vielen Orten Italiens, jedenfalls bemüht, die großen Barockformen auch in der Klöppelarbeit zu erreichen. Sowie bei der genähten Barockspitze werden vielfach (vgl. Tafel 61), jedoch nicht ausschließlich, die großen Formen getrennt geklöppelt und dann erst miteinander verhängt. Durch diesen naheliegenden technischen Kunstgriff ist schon das geschaffen, was in etwas späterer Zeit in der sogenannten »Brüssler Klöppelspitze« zur

höchsten Vollendung gelangt. Anderseits werden auch breitere Rankenteile, die sich nach dem Muster überschneiden sollen, einer vor dem anderen vorübergeführt, wie wir dies auch schon an Spätrenaissancearbeiten vereinzelt bemerken können. Wir wollen nicht behaupten, daß diese technischen Kunstgriffe in anderen Ländern nicht ausgeübt worden wären; jedenfalls treten sie aber an niederländischen Arbeiten besonders hervor.

Für die spanische Spitze, die ja schon gelegentlich charakterisiert wurde, möge Tafel 56 einen, verhältnismäßig früheren, Beleg bringen.[13])

England befand sich im 17. Jahrhunderte dadurch, daß sich die Stuartsche Dynastie politisch, religiös und kulturell einer ganz anderen Richtung hingab, als weite Schichten des eigentlich englischen Volkes, in einem gewissen Widerspruche mit sich selbst. Das äußerte sich auch in der Spitze.

Die Puritaner waren diesem anscheinenden Luxusgegenstande überhaupt feindlich gesinnt; die Vornehmen behielten ihn aber bei, sogar Cromwell wurde mit Spitzen begraben.

Nach der Revolution machte sich, wie gewöhnlich bei solchen Veranlassungen, gesteigerter Aufwand bemerkbar. Trotzdem in den sechziger Jahren die Einfuhr wiederholt erschwert wurde und trotzdem in England, wie anderwärts, selbst vornehme Damen die Spitzenerzeugung betrieben, man also gewiß nicht nur Marktware herstellte, wurden die feinen Spitzen doch hauptsächlich noch aus den Niederlanden und aus Italien eingeführt. So werden in den Rechnungen für Karl II. und Jakob II. allenthalben niederländische und venezianische Spitzen erwähnt. 1662 wurde alle Spitzeneinfuhr in England verboten. Versuche, belgische Spitzenarbeiter anzusiedeln, schlugen aber fehl; so behalf man sich vielfach mit Schmuggel und Namensfälschung. Von dem »point d'Angleterre«, der schon vielfach in dieser Richtung gehört, wird aber besser später (auf Seite 127) im Zusammenhange die Rede sein. Das große, schwere Rankenwerk der barocken Richtung sehen wir unter anderem auf einem Bildnisse des George, ersten Lords Jeffreys, 1678 von Gottfried Kneller gemalt, in der Londoner National-Portrait-Gallery. Auch ein Bildnis des Sir Leoline Jenkins von Herbert Tuer aus dem Jahre 1679 zeigt eine ganz aus-

---

[13]) Wenn sich die oben geschilderten »Venezianer Reliefspitzen« heute manchmal als »spanische Spitze« (besonders auch im englischen als »Spanish Point«) bezeichnet finden und dieser Sinn der Bezeichnung wirklich etwas weiter zurückreichen sollte, so kann man sich das wohl nur so erklären, daß der barocke Typus in Spanien besonders lange im Brauche war oder daß andere Länder später solche Arbeiten hauptsächlich für Spanien lieferten.



Abb. 51. Bildnis des Jakob und der Luise Stuart von Nic. Largillière, in den Uffizien zu Florenz (nach einer Photographie von G. Brogi in Florenz).

gesprochene Venezianer Reliefspitze. In derselben Sammlung findet sich auch noch ein Bildnis der Königin Marie, zwischen 1689 und 1694 von Kaspar Netscher gemalt, mit gleichfalls prächtiger Venezianerspitze an Ärmel und Kragen. Überhaupt scheint unter Wilhelm und Marie und dann unter Königin Anna in Spitzen der allergrößte Aufwand getrieben worden zu sein; der König gab (nach Palliser, S. 298) im Jahre 1694 1918 £, 1695—1696 sogar 2459 £ 19 $ für Spitzen aus.

Bemerkenswert ist das 1695 bezeichnete Bildnis des jungen Prinzen Jones Francis Edw. Stuart und der kleinen Prinzessin Louisa Maria Theresia Stuart von Nicolas Largillière in den Uffizien zu Florenz; besonders fällt die mit reichem, klarem Rankenwerke verzierte Schürze auf (Abbildung 51).

In den höheren Schichten der Gesellschaft hatte also auch in England die Barockidee in der Spitze gesiegt.

Eine ziemlich späte Darstellung einer Venezianer Reliefspitze ist auf der Darstellung der trauernden Sigismonda von Hogarth zu sehen (National-Gallery zu London, Nr. 1046).

Auf den Staatskleidern selbst trug man unter Königin Anna den farbigen sogenannten »point d'Espagne«; Kopftuch und Armkrausen blieben aber weiß.

Deutschland trieb im Jahrhunderte des großen Krieges auf dem Spitzengebiete zum Teile zwar auch großen Luxus, war aber begreiflicherweise dem Westen gegenüber nur der empfangende, nicht der gebende Teil. Auf die einseitige Ausbildung der deutschen Rankenspitze ist übrigens bereits hingewiesen worden.

Den eigentlichen Norden Europas können wir wohl nur von Fall zu Fall im Zusammenhange mit den Niederlanden und auch mit Deutschland betrachten. Ganz kurz sei nur darauf hingewiesen, daß schon im Jahre 1712 Brabanter Frauen zur Hebung der Spitzenindustrie nach Tondern (Schleswig) berufen wurden. Auch die skandinavische Spitzenerzeugung ist jedenfalls größtenteils von niederländischen Anregungen ausgegangen.

III. DIE NORDISCHE SPITZE.

A. DIE AUFGELÖSTE BAROCKSPITZE UND DIE GRUNDNETZSPITZE.

In der beabsichtigten Wirkung unterschieden sich die französischen Spitzen, wie wir gesehen haben, zunächst keineswegs von den venezianischen.

Der erwähnte Stich von Le Pautre v. J. 1676, der eine Dame im Morgengewande darstellt, zeigt eine prächtige Spitze noch ganz in italienischer Art, ebenso die Statue Louvois' von Girardon in Versailles und manches andere Werk.

Allmählich macht sich aber doch der eigenartig nordisch-französische Geist, wie auf allen Gebieten der eingeführten italienischen Kunst, so auch auf dem der Spitze, stärker geltend.

Denn wir dürfen nicht vergessen, daß Frankreich sozusagen die Vermittlung vom Süden zum Norden Europas und von der romanischen zur germanischen Welt bildet; es ist zwar auch durch die Alpen von Italien geschieden, aber doch durch kein so breites Band wie Deutschland, und vor allem hat es auch selbst Anteil am Süden, von dem es sich dann ohne allzu scharfe Trennung nach dem Norden hinzieht. Anderseits ist aber auch die Verbindung mit der germanisch-protestantischen Welt immer sehr eng gewesen; Nordfrankreich war auch selbst reichlich mit Blut- und Kulturelementen, die von dort her stammten, durchsetzt. Und die Völker des Nordens hatten im Mittelalter eine eigentümliche Kulturblüte erreicht, die auch in der Kunst ihren sinnfälligen Ausdruck gefunden hat.

Wir haben aber schon oben daran erinnert, daß die Erschütterung des mittelalterlichen Strebens nach dem unbedingt Einheitlichen, das Vortreten der freien Forschung, der Sieg sozusagen des Denkens und Zweifelns

über das vorwiegende Fühlen und Überzeugtsein die neue Zeit herbeigeführt haben.

In vieler Beziehung, besonders auch in der künstlerischen Versinnlichung des neuen Geistes, war Italien den nordischen Ländern gegenüber im Vorteile. Es war dabei nur ein einzelner Umstand, daß es in den reichlich vorhandenen Resten der antiken Kunst bereits die Verkörperung einer verwandten Weltauffassung besaß und so unter sicherer Führung dem Ziele entgegenschreiten konnte; es war aber immerhin ein wichtiger Umstand.

Die nordischen Völker, denen dieser Führer mangelte, und die in der Spätgotik in vieler Beziehung doch nur eine Auflösung des Alten erreicht hatten, nahmen die neue Kunst fast ohne Widerstand, ja mit einer gewissen Begierde, auf; die neue italienische Kunst schien ja zu sein, was sie selbst suchten. Sogar ein so kräftiges Eigenleben, wie es die Niederlande bereits gezeigt hatten, konnte dagegen nicht mehr bestehen.

Vor allem suchte auch Frankreich sich dieses Schatzes zu versichern.

Nun war aber, wie schon oben bei der Entwicklung der Barockspitze beobachtet werden konnte, inzwischen in der romanischen Welt ein Rückschlag eingetreten, der in der Kunst dem reinen Gefühle und der Gewalt der Phantasie wieder größere Geltung einräumte.

Daß diese Richtung vielfach auch nach dem Norden eindrang, hatte verschiedene Ursachen, deren Auseinandersetzung hier zu weit führen müßte. In erster Linie waren es auch die nach absoluter Herrschermacht strebenden Höfe: die Bourbonen, die Stuarts, das spanische und die süddeutschen Häuser, die eine solche Bewegung besonders förderten. Am unbedingtesten scheint der Sieg in Spanien eingetreten zu sein, wo auch die Stimmung des Volkes am meisten entgegenkam. Spanien mit seiner phantastischen Sinnesart ist darum auch auf dem Gebiete der Spitze im Wesen nie über die Barockkunst hinausgekommen; es hat von der späteren Entwicklung nur die Äußerlichkeiten mitgemacht.

Wirklich frei gehalten hatte sich eigentlich nur Holland, der kulturelle Antipode Spaniens, das einzige Land, in dem es im Grunde niemals eine Barockkunst gegeben hat, sondern wo von Einzelheiten abgesehen die Spätrenaissance unmittelbar in den Klassizismus und dann in das Empire übergeht. Aber auch die übrigen Niederlande, Nordfrankreich, England, Deutschland und die eigentlichen nordischen Staaten drängten allmählich die Barockidee wieder zurück, obgleich diese gerade in Süddeutschland besonders kräftig Wurzel gefaßt hatte. Der Süddeutsche hat ja viel von der Lebhaftigkeit und Phantasiefülle des Südens.

Im Laufe des 17. Jahrhunderts scheint sich der Gegensatz zwischen dem Norden und dem Süden der Niederlande wesentlich gemildert zu haben. Heute erscheinen uns die Bauten aus Rubens Zeit als die charakteristischen für das 17. Jahrhundert Belgiens, und da ist der Gegensatz gegen Holland, etwa gegen das 1648 begonnene und schon völlig klassizistische Amsterdamer Rathaus, allerdings gewaltig; wir dürfen aber nicht übersehen, daß in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, besonders gegen das Ende desselben, in Belgien eine ganz entschiedene Mäßigung des Barockstils eingetreten ist. Das nordische Element hat sich, vielleicht unter der Einwirkung Hollands und nicht ohne Zusammenhang mit dem Norden Frankreichs, wieder stärker geltend gemacht; wenigstens die bürgerliche Kunst scheint von der holländischen nur mehr graduell, nicht im Wesen, verschieden zu sein.

Aber auch in Frankreich selbst, in dem der Renaissancegeist mit seinen Begleiterscheinungen noch immer fortwirkte und selbst durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes nur vorübergehend zurückgedrängt wurde, ging in der späteren Zeit Ludwigs XIV. eine große Wandlung vor sich.

Sogar Le Brun, der eigentliche Repräsentant der Glanzzeit Ludwigs XIV., ein Künstler, der durch das Pomphafte seiner Werke dem Sinne des Sonnenkönigs besonders nahe stand und als Leiter der königlichen Manufaktur seit 1660 seinen Einfluß auf das ganze Kunstgewerbe geltend zu machen vermochte, selbst Le Brun hat bei seinen späteren Werken den unbewußt aber unwiderstehlich wirkenden nationalen Einfluß erfahren. Auch er mußte sich von der Wucht des Pietro da Cortona, die seine ersten Werke erfüllte, zu größerer Kühle, Strenge und Gesetzmäßigkeit bekehren; diese lassen nun allerdings bei dem Mangel jener inneren Glut, die etwa italienische oder süddeutsche Barockwerke durchdringen, die gewaltigen Formen nicht selten kalt und ohne hinreißende Wirkung erscheinen.

Es hatte eben der kühlere Geist der nordischen Renaissance über das Barockempfinden gesiegt. Das zeigt sich auch in den Ornamenten Berains, in denen der kühlere Sinn mit mehr Grazie und Leichtigkeit hervortritt.

In der großen Dekoration macht sich der nordische Geist nun zunächst im Zerreißen und in einem mehr regelmäßigen und verstandesmäßigen Zusammensetzen der einzelnen Barockformen geltend; besonders klar tritt dies auch in den Stoffen zutage, die für die Zeit Ludwigs XIV. so bezeichnend sind.

In der Spitze geht zunächst eine Änderung vor sich, die ihr ganz eigentümlich ist, obgleich sie der sonstigen Kunstbewegung gleichläuft und den gleichen Ursachen entspringt. Es ist aber ein Zeichen des wiedererstarkten Renaissancegeistes, daß die Wirkungen auf verschiedenen Gebieten, den verschiedenen Bedingungen und Materialien entsprechend, merkbar verschiedene werden.

Wir müssen auch bedenken, daß jetzt in der Gesellschaft ein ganz neuer Typus des Weibes zur Geltung gelangt: das moderne, nordische Weib. Und die Frau ist jetzt vorherrschender als früher Trägerin des ganzen gesellschaftlichen Lebens und auch Trägerin der Spitze.

Welcher Unterschied herrscht nun aber zwischen diesem neuen Weibe und den üppig strotzenden Venezianerinnen Palmas und Tizians und den Vläminnen des Rubens!

Die Mediceerinnen auf dem französischen Throne waren noch Gewaltweiber im Vergleiche zu den spießbürgerlichen Frauen Hollands und zu den raffinierten, feinsinnigen Damen, die am Ende des 17. Jahrhunderts in den Pariser Salons und am Hofe zu herrschen begannen und ihre größte Macht dann im 18. Jahrhunderte ausübten; dieses Jahrhundert stand ja eine Zeitlang fast durchaus unter weiblicher Führung.

Die Frau hat schon in der ritterlichen Gotik einmal die Welt beherrscht; aber ihre neue Herrschaft ist nun ein Ergebnis der neuen nordisch-bürgerlichen Lebensauffassung, wie sie sich in etwas verschiedener Weise auf holländischem, englischem, deutschem und französischem Boden entwickelt hat. Diese Lebensauffassung ist in mancher Beziehung eine Weiterführung des Geistes der italienischen, handels- und gewerbetüchtigen, Freistaaten, aber ohne den einseitigen Individualismus der Jugendzeit dieser neuzeitlichen Kultur. Eine gewisse Kühle, eine Abneigung gegen alles Großartige, das Anerkennen der eigenen Persönlichkeit, die sich von der Nebenpersönlichkeit äußerlich aber doch möglichst wenig unterscheiden sollte, sind Kennzeichen dieser neuen bürgerlichen Gesittung. In Frankreich tritt sie um so klarer hervor, je mehr der Glanz des letzten Gewaltherrschers, Ludwigs XIV., zu verblassen beginnt und an Stelle des sich immer mehr zurückziehenden Königs die vornehme Pariser Welt selbst mehr in den Vordergrund tritt.

In der Kunst führt diese Strömung einerseits zum Klassizismus, anderseits zum Auflösen des kraftstrotzenden italienischen Barockgedankens.

Dieser Wandel beginnt, wie gesagt, schon in der letzten Zeit Ludwigs XIV.

Zum Charakteristischsten, zunächst auf dem engeren Gebiete der Spitze, gehört da z. B. die folgende Äußerung im »Mercure galant« von 1678 (Despierres, a. a. O. S. 84, Anm. 2):

»Les dames mettent ordinairement deux cornettes de Point à la Reine ou de soie écrue, rarement de point de France, parce que le point clair sied mieux au visage.«

»Die Damen tragen gewöhnlich zwei Hörnchen von ‚point à la Reine' oder von Rohseide, selten von ‚point de France', denn die glänzende Spitze steht besser zu Gesichte.«

Wir nehmen ganz kurz vorweg, daß es sich hiebei offenbar um Klöppelspitzen handelt und dürfen vielleicht wiederholen, was wir an anderer Stelle[14]) bereits gesagt haben:

»Wir erhalten durch diese Bemerkung einen Anhaltspunkt, die größte Wandlung, die die Spitze bis zu ihrem Ausklingen im Klassizismus überhaupt durchgemacht hat, in ihren tiefsten Gründen kennen zu lernen. . . .

Der Sieg des Weiblich-Zarten und dabei Koketten in der Spitze gehört zu den ersten und wichtigsten Anzeichen des sich vorbereitenden Geschmackswandels. Die Frau konnte den großen Barockgedanken gar nicht zu Ende denken; sie fragte nicht, ob die Spitze großartig wäre, sondern ob sie ‚zu Gesicht stünde'. Man könnte sagen, daß in diesem naiven Streben in gewissem Sinne der Hauch reineren Menschentums zu fühlen ist. An diesem naiven Unverständnis des Weibes zerschellte die Herrlichkeit der Barocke mit all ihrer Größe. Und wir nähern uns dem Zeitalter der Frau, wie man das 18. Jahrhundert nicht mit Unrecht genannt hat.«

Oft lassen sich große Bewegungen an dem geringen Ausschlage eines kleinen Instrumentes ja deutlicher beobachten, als wenn wir sie als große Erscheinung ins Auge fassen wollten.

Jedenfalls stand die Umwandlung des Charakters der Spitze aber auch mit der Änderung ihrer Verwendung im Zusammenhange; diese selbst kann aber natürlich wieder nicht von der allgemeinen Kulturentwicklung getrennt werden.

Daß die Armkrausen bewegter wurden, haben wir schon auf Abbildung 48 gesehen und werden es noch weiter erkennen; ebenso auch bei den Halskrausen. Insbesondere trifft dies bei der Damenkleidung zu. Die nun üblichen längeren Manschetten führten den Namen »Engageantes«.

[14]) »Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes« (Berlin, bei Oldenbourg, 1909, Bd. II, S. 129).

Die ursprünglich meist stehenden Spitzenkragen hatten sich, wie bereits gesagt, mit dem Aufkommen der Perücken in liegende umgewandelt; für diese Gestalt eigneten sich die schweren Barockformen noch durchaus, ja sie sind sogar besonders geeignet dafür. Unter Ludwig XIV. begannen dann ungefähr um 1670 die Krawatten und die Fontanges, verbreiten sich rasch über alle Länder und haben sich auffallend lange erhalten — die Fontanges wenigstens durch ein halbes Jahrhundert, die Krawatten in verschiedenen Wandlungen bis heute; seit dem späten Rokoko verlieren sich bei ihnen allerdings allmählich die Spitzen immer mehr.

Auf die Krawatten folgten dann die »tours de cou«. Das »fichu« war ein dreieckiges Tüchelchen, mit dem sich die Damen ursprünglich im Negligé, später aber auch bei voller Kleidung, den Hals bedeckten; die »Steenkerke« war viereckig. Doch waren diese beiden Arten meist mit Gold-, Silber- und Seidenstickerei geziert, aus Gaze, Musseline, auch aus gestreifter oder karrierter Leinwand; wir erwähnen sie aber, weil wenigstens das Fichu später ein Hauptträger der Spitzen wurde.

Die Krawatte, die ihren Namen von, ursprünglich kroatischen, Soldtruppen der französischen Könige erhalten hat, war anfänglich ein Band oder Tuch zum Festhalten eines um den Hals getragenen Amuletts; in der europäischen Mode wurde jedoch die Masche und insbesondere der Spitzenbesatz daran zur Hauptsache. Da dieser aber ebenso, wie an dem hochaufstehenden Kopfschmucke der Fontange, reich und faltig gelegt wurde, waren kleinere, zartere Muster besonders empfehlenswert; Abb. 49 zeigt allerdings noch ein frühes großgemustertes Stück. Es ist auch nicht zu verkennen, daß sich wenigstens an den Krawatten, da es sich eben um Herrenschmuck handelte, die stärkeren barocken Motive noch längere Zeit erhielten.

Die beiden Arten — die größer und die kleiner gemusterte Spitze — konnten auch ganz gut an einem und demselben Kleide angewendet werden, zumal sich die eine mehr für die glatteren Flächen, die andere mehr für die gefältelten Teile eignete und von einer Art zur anderen unzählige Mittelstufen überleiteten.

Solche Verwendungsarten, besonders der Umstand, daß die Spitzen jetzt immer faltiger getragen wurden, begünstigten aber jedenfalls das Vordringen der kleiner gemusterten Nähspitzen (»*point de rose*«) und mit der Verkleinerung der Musterformen das stärkere Hervortreten des Grundes.

Aus den ursprünglichen Notstegen werden allmählich ganze Netze, zunächst unregelmäßige, dann regelmäßige.

Noch etwas ist an der späteren Barockspitze, besonders am »*point de rose*« zu bemerken: während wir nämlich bei der früheren Barockspitze die eigentlichen Ränder mit ganz primitiven Bogen und Zackenformen besetzt finden, werden jetzt die Randzackungen vielfach wieder stärker; oft passen sie sich völlig den Innenformen an und verschmelzen nicht selten mit ihnen. Bei der älteren Barockspitze hätten kräftigere Randzacken die einheitliche Wirkung der Hauptmuster meist nur gestört; nun, wo sich alles zu lösen beginnt, hat man davor keine Besorgnis mehr.

Sehr häufig bleiben allerdings auch nun noch einfache Zackenränder und werden nicht selten eigens angesetzt. Diese schmalen Ansatzstreifen führen den Namen »campane«; so heißt es im Inventare der Herzogin von Modena (Palliser, S. 105, Anm. 88) nach 1761: »Une paire de manches de Malines bridés non campanée«, also eine Spitze ohne solchen Ansatz.

Die Änderung des ganzen Geschmackes brachte in der Spitze aber nicht nur eine Verkleinerung der Muster und eine größere Bedeutung der Gründe mit sich, sondern begünstigte auch die geklöppelte Arbeit. Dies um so mehr als man im Zusammenhange mit allen anderen Wandlungen auch immer mehr auf das starke Relief verzichtete.

Wir müssen hier noch einmal auf die früher (S. 112) angeführte Erwähnung des »Mercure galant« vom Jahre 1678 zurückkommen. Es hieß dort also: »Die Damen tragen gewöhnlich zwei Hörnchen von ‚*point à la reine*‘ oder von Rohseide, selten von *point de France,* denn die glänzende Spitze steht besser zu Gesichte.«

»Point à la reine« und Rohseidenspitzen werden also im Gegensatze zum »point de France« als glänzend bezeichnet.

Unter »point de France« kann in dieser Zeit aber natürlich nur die Barockspitze in der italienischen oder in der neuen französischen Art gemeint sein und wohl nur ein genähtes Erzeugnis.

Ob unter den »Rohseidenspitzen« geklöppelte oder genähte Arbeiten gemeint sind, wollen wir hier nicht entscheiden. Im allgemeinen sollte man an geklöppelte denken, da reichere Seidenspitzen fast immer nur so gearbeitet vorkommen und der Glanz der Seide bei der Klöppeltechnik mit ihren gestreckter liegenden Fäden tatsächlich mehr hervortritt. Doch kommen hie und da allerdings auch genähte Seidenspitzen hervor, wie das auf Tafel 66a abgebildete Stück. Jedenfalls mußte die Seidenspitze aber auf die Bevorzugung der Klöppelarbeit hindrängen, wie wir das besonders auch im späteren 18. Jahrhunderte sehen werden.

Der »point à la reine« scheint nach Frau Despierres (a. a. O., S. 124) eine Klöppelspitze gewesen zu sein. Es heißt, daß er in den Niederlanden erzeugt wurde, und zwar von Arbeiterinnen, die des besseren Verdienstes wegen aus Alençon dorthin ausgewandert waren; der später, um 1700, in letzterem Orte erzeugte »point royal« soll dann eine Nachahmung des niederländischen Typus gewesen sein.

Zwingende Gründe für diese Annahme haben wir allerdings nicht gefunden; doch könnte die offenbar höhere Entwicklung der Klöppeltechnik in den Niederlanden für den niederländischen Ursprung der genannten Art angeführt werden.

Auf jeden Fall scheinen hier aber im Gegensatze zu dem genähten und mit Relief versehenen »*Point de France*« mit den beiden anderen Arten glatte und glänzende Spitzen gemeint zu sein. Und die Klöppeltechnik kann eben glattere und glänzendere Formen schaffen.

Als Material tritt darum nun auch der allerfeinste, glänzendste niederländische Leinenfaden immer mehr und mehr in den Vordergrund.

Ein Brief, den Colbert am 2. Jänner 1682 an den Intendanten von Alençon, M. de Morangis, gerichtet hat (Despierres, S. 85), wäre hier noch heranzuziehen; es heißt darin:

»Comme les filles sont maintenant accoutumées au Point de France, les marchands pourraient introduire des manufactures de Flandre et d'Angleterre.«	*»Da sich die Mädchen jetzt an den »Point de France« gewöhnt haben, könnten die Händler nun die flandrische und englische Erzeugung einführen.«*

Es wird dann davon gesprochen, aus den genannten Ländern allenfalls Arbeiterinnen kommen zu lassen. 1682 wird auch die Einfuhr niederländischer Spitzen nach Frankreich gesetzlich geregelt.

Man wird wohl nicht fehl gehen, wenn man annimmt, daß mit den erwähnten niederländischen und englischen Erzeugnissen Klöppelspitzen gemeint sind; denn zunächst wissen wir, daß die nördlichen Länder immer besonders in der Klöppelspitze hervorragten und es ist auch unmöglich, in dieser und bald darauf folgender Zeit einen anderen Typus zu finden, welcher dem »*Point de France*« so entgegenzustellen wäre, wie es in dem Briefe geschieht.

Wie wir schon angedeutet haben, war das Verhältnis der nordischen Spitze zur südlichen ähnlich dem der holländischen Malerei zur italienischen: in Italien war, mit Ausnahme weniger Fälle, alles plastisch und greifbar; im Norden, der dortigen Natur und Empfindung entsprechend, alles mehr verschwommen, aber vom zartesten Werte der Töne.

In gewisser Beziehung war das ja schon bei den dichtgemusterten Spätrenaissancespitzen der Fall, die auch vor allem in Holland Verbreitung erlangt hatten. Mit dieser frühen dichten Spitze steht jedenfalls auch die Ausbildung der Netz- oder Grundspitze im Zusammenhange oder vielmehr sie ist aus derselben Stimmung hervorgegangen und ihr auch technisch vielfach verwandt.

Es ist allerdings möglich, daß in Italien bereits gleichzeitig, vielleicht sogar etwas früher, Grundspitzen verfertigt worden sind. Wenigstens bezeichnet man, wenn auch ohne urkundlichen Anhalt, eine den niederländischen Grundspitzen verwandte Art als Mailänder Spitzen.

Technisch sind diese Spitzen dadurch bemerkenswert, daß ein Teil der zur Herstellung des Grundes verwendeten Fäden hinter den Hauptformen frei hinübergeführt wird, um auf der anderen Seite der Form wieder zur Grundbildung benutzt zu werden (vgl. Abbildung 17).

Man hat die »Mailänder Spitze« irrtümlicherweise sogar schon in das 16. Jahrhundert versetzt; vor der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ist sie jedoch bei dem in ihr durchaus üblichen großen Rankenwerke gar nicht zu denken, vielleicht entstammt sie sogar erst der Zeit kurz vor 1700. Die sogenannte Mailänder Spitze ist übrigens keineswegs auf Italien beschränkt.

Während also bei dieser Art das Netz in der Hauptsache doch aus denselben Fäden gebildet wird wie der Grund, wird in anderen Fällen (Abbildung 18) der Grund aus ganz eigenen Fäden hergestellt.

Ein noch verhältnismäßig frühes Beispiel von Barockspitze mit Netzgrund mag das hier in Abbildung 52 gegebene sein; man beachte hier auch wieder den faltigen Wurf der Krawatte. Sehr bemerkenswert ist in dieser Hinsicht auch der Kragen auf Abbildung 53.

Grundspitzen, die vor die Barockzeit fallen, sind jedenfalls nicht erhalten; auch solange noch die ältere Barockidee mit ihrem Streben nach Wucht und Kraft herrschte, suchte man die reine, große Form selbst in der Klöppelspitze um jeden Preis zu erreichen, sogar wenn eine dichtere Grundausgestaltung sich leichter hätte durchführen lassen, und begnügte sich auch hier mit bloßen Verbindungsstegen.

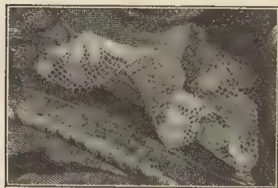


Abb. 53. Ausschnitt aus dem Bildnisse Wilhelms III. von Oranien (1650—1702) als Königs von England, also nach 1688. (»Allgem. Porträtwerk«.)

Und wenn man auch vereinzelte Versuche in anderer Art machte, so konnten sie sich doch nicht zu allgemeiner Geltung durchringen, so lange dieses Prinzip galt. Entschieden unrecht hat man, wenn man die



Abb. 52. Bildnis des Dauphins Ludwig, von Fr. de Troy, gestochen von P. van Schuppen (1684).

später noch zu besprechenden sogenannten Potjeskanten (Seite 131) zum Ausgangspunkte der gesamten Grundnetzspitzen machen will. Alle Beispiele der Art gehören erst dem 18. Jahrhunderte an.

Wir haben erwähnt, daß in dem Briefe Colberts aus dem Jahre 1682 wahrscheinlich von Klöppelspitzen die Rede war. Es ist aber eine andere Frage, ob damals in der Klöppelspitze das Grundnetz bereits ausgebildet war. Wir erinnern uns nicht, gesicherte Darstellungen vor den achtziger Jahren des 17. Jahrhunderts (siehe noch einmal die erwähnte Abb. 52) gesehen zu haben; es fiele das geklöppelte Grundnetz also in seiner Entwicklung ungefähr mit der Entstehung der reicheren Steggründe in der barocken Nähspitze, denen es sich auch in der Wirkung nähert, zusammen. Nur das Eine ist wohl vorauszusetzen, daß sich in der Klöppelarbeit früher das regelmäßige Netz entwickelt hat, als in der genähten; denn es liegt der in gewisser Hinsicht mehr mechanisch tätigen Klöpplerin entschieden näher als der individueller arbeitenden Näherin.

Übrigens sind die Netze der dem Typus nach anscheinend älteren geklöppelten Spitzen ziemlich unregelmäßig und ahmen auch die Picots der Näharbeiten nach (vgl. Tafel 56, 58), so daß man den Zusammenhang mit den unregelmäßigen genähten Gründen deutlich erkennt. Eine besondere Förderung erhält die Regelmäßigkeit des geklöppelten Netzes durch die Verwendung von Stecknadeln als Stützpunkten beim Klöppeln.

Doch müssen wir in dem Streben nach Regelmäßigkeit des Grundes eben wieder eine besondere Weiterentwicklung des Geschmackes erkennen. Der Gegensatz zwischen der eigentlichen Form und einem kleingemusterten geometrisch wirkenden Grunde wird ja auch sonst von der späteren Zeit Ludwigs XIV. an besonders erstrebt; man erinnere sich nur der Gitter- und Schuppengründe an den Wänden, in den Stoffen, an den Porzellanen usw.

Mme. Despierres, welche die Archive Alençons genau untersucht hat, behauptet (a. a. O., S. 84), daß der Ausdruck »*reseau*«, der wohl allgemein für das Grundnetz gebraucht zu sein scheint, sich zum ersten Male in einem Inventare vom Jahre 1717 vorfindet. Mme. Despierres nimmt aber an, daß die Erzeugung der Form selbst damals schon älter war; es ist ja auch selbstverständlich, daß es der größte Zufall wäre, wenn wir gerade aus der frühesten Entstehungszeit der Art oder nur des Ausdruckes dafür eine der sonst auf dem ganzen Spitzengebiete doch so seltenen und wortkargen Urkunden besäßen. Ob Mme. Despierres, nebenbei bemerkt, recht hat, den älteren Ausdruck »*point plat*«, der z. B. im Inventare des Louis Fortier schon 1705 vorkommt, auf das »reseau« zu beziehen, scheint uns nicht sicher. Heute bezeichnet »plat«

in der Nähspitze dasselbe wie »toile« in der Klöppelspitze: die dichteren Stellen; vielleicht können wir uns unter »point plat« eine flachere Nähspitze im Gegensatz zur Reliefspitze denken.

Aber auch davon abgesehen scheint sich die Verflachung und das regelmäßige Grundnetz auch in der Nähspitze mindestens im Anfange des 18. Jahrhunderts stärker geltend gemacht zu haben. Das unregelmäßige und schon dichte Netz ist aber, wie gesagt, auch in der Näharbeit sicher schon älter. Auch die Entwicklung der Rosalinspitze hängt damit zusammen.

Es wird nun am Platze sein, wenigstens kurz auf einige besondere Herstellungsarten und Orte hinzuweisen. Und zwar sei zunächst von Frankreich als dem nun künstlerisch führenden und gerade auf dem Gebiete der Nähspitze wichtigsten Lande die Rede.

Frau Despierres stellt die verschiedenen Vorgänge fest, die zu Beginn des 18. Jahrhunderts zur Herstellung einer Nähspitze nötig waren und meist von verschiedenen Arbeitskräften in folgender Reihenfolge ausgeführt wurden:

das Herstellen des Musters *(le dessin)*;

das Vorstechen auf dem Pergamente *(le picage)*;

das Vornähen *(la trace)*, wobei durch später überdeckte Längsstiche die allgemeinen Formen angegeben wurden;

das Einnähen der Schlingstiche *(le fond* oder *l'entoilage)*;

das Herstellen der Füllmuster *(le rempli)* in den Hauptformen,

des Steggrundes *(les brides)*,

des Maschengrundes *(les réseaux)*,

der Ziersticke *(les modes)*;

die Stickerei *(la brode)*, nämlich die bisweilen noch angewendete Reliefarbeit;

das Abnehmen der Spitze vom Pergamentgrunde *(l'enlevage)*;

das Auszupfen der Fitzfaden *(l'éboutage)*;

das Zusammensetzen einzelner Teile *(l'assemblage)*, das häufig mit freier Hand erfolgte.

Natürlich brauchten nicht alle diese Vorgänge bei jeder Spitze einzutreten; aber man sieht, daß die Spitze, wie sie in Alençon, Argentan, Sedan, in Brüssel usw. erzeugt wurde, bereits sehr kompliziert war. Eine gewisse Arbeitstrennung hat natürlich auch schon in Italien stattgefunden; denn sie liegt einfach im Wesen der Sache.

Die gröbere Grundspitze wurde übrigens, wie bereits erwähnt, außer in reiner Näh- oder Klöppelarbeit auch als Litzenspitze ausgeführt; man

füllte dann den Grund zwischen den gelegten, gewebten oder geklöppelten Litzen mit der Nadel aus (vgl. Tafel 69 a).

Da, wie Mme. Despierres nachgewiesen hat, in Alençon alle Sticharten zur Anwendung gelangt sind, ist die Zuweisung bestimmter Spitzen an einzelne Herstellungsorte natürlich nicht möglich.

Was man heute übrigens gewöhnlich »Alençon-Spitze« nennt, sind meistens erst Arbeiten der Rokoko- und besonders der Louis-XVI-Zeit und, wie wir sehen werden, gewiß großenteils belgischer (Brüssler) Erzeugung. Dagegen bezeichnet man heute die größer gemusterten Näharbeiten französischer Barock- und Rokokoart mit Vorliebe als »Argentan«, ohne einen wirklichen Grund dafür zu haben, doch soll in Argentan der gewickelte Steggrund einseitig gepflegt worden sein.

Unter »Sedanspitzen« versteht man heute besonders fein und dicht ausgeführte Näharbeiten mit sehr naturalistischen Formen (vgl. Tafel 78, 79), auch hier, ohne Beweise für eine solche Auffassung zu haben.

Vorteilhaft für Frankreich war es, daß unter Ludwig XIV. ein Teil der Niederlande dauernd französisch geworden war; insbesondere erlangte man mit Valenciennes (in der Nähe des früher genannten Le Quesnoy) einen Hauptsitz der Fadenerzeugung und der Spitzenklöppelei. Doch soll hierüber erst später eingehender gesprochen werden.

In der späteren Zeit Ludwigs XIV. erfuhr dagegen die Erzeugung auf fast allen Gebieten der Kunst und des Gewerbes in Frankreich infolge der immerwährenden, für dieses Land meist unglücklichen, Kriege eine bedeutende Einschränkung, mußte doch sogar der Goldschatz des Königs fast ganz eingeschmolzen werden.

Auch die Aufhebung des Ediktes von Nantes (1698) war — durch die Vertreibung von Arbeitern und durch die große Störung des Handels, der zumeist in den Händen der Hugenotten ruhte — der Industrie sehr schädlich.

Die Fabrikation von Argentan war um 1708 fast vernichtet, in Aurillac sank nach Savary der Wert der Spitzenerzeugung im Anfange des 18. Jahrhunderts von jährlich 700.000 Livres auf jährlich 150.000; auch Sedan, das nicht nur selbst in der Nähspitze eine hervorragende Stellung einnahm, sondern auch die ganze Champagne mit dem Leinenfaden für die Spitzen versorgte, litt außerordentlich.

Gewinn von alledem hatten nur die Nachbarstaaten. England, Holland, Deutschland, die Schweiz und vor allem die südlichen Niederlande hoben sich so auch auf dem Gebiete der Spitze ganz bedeutend.

Ein weiterer Umstand, der die französische Spitze schädigte und der niederländischen zugute kam, war das Verbot der Spitzeneinfuhr

nach England, ein Verbot, das besonders seit 1698 sehr streng gehandhabt wurde und Frankreich eines seiner größten Absatzgebiete beraubte. Ursprünglich war das Gesetz allerdings auch gegen die Niederlande gerichtet; da diese aber als Gegenmaßregel die Einfuhr englischer Wolle zu unterdrücken drohten, wurden sie von dem Einfuhrverbote ausgenommen. Dieses eigentümliche Verhältnis wurde noch in einem Gesetze der Königin Anna vom Jahre 1706 eigens aufrecht erhalten.

Was den Niederlanden aber vor allem einen großen Vorsprung sicherte, war der außerordentlich feine Leinenfaden, der in keinem anderen Lande in solcher Güte hergestellt wurde und dessen Feinheit nun, wie bereits erwähnt, immer größere Bedeutung für die Spitze erlangte. Den vorzüglichsten Flachs hatte Brabant, am besten gebleicht wurde in Haarlem und das feinste Gespinst erzeugte Mecheln. Der Faden wurde übrigens auch vielfach aus Holland bezogen oder wenigstens aus Belgien (und selbst aus Frankreich) dorthin zum Bleichen gesendet.

So wirkten sehr viele Umstände zusammen, um der niederländischen Spitze im 18. Jahrhunderte das Übergewicht zu verschaffen. Doch wird es vorteilhaft sein, die niederländische Erzeugung erst bei Besprechung der Rokokozeit, wo sie dann unbedingt an erste Stelle tritt, im Zusammenhange zu betrachten.

Auch wird es besser sein, erst dann etwas mehr von Deutschland und England zu berichten. Von Italien mußte dagegen schon im vorhergehenden immer wieder die Rede sein.

Nur auf einige Ausläufer der barocken und spätbarocken Art soll hier noch kurz hingewiesen werden.

Sowie wir bei den geometrischen Spitzen gesehen haben, daß man sich bei einfacheren Arbeiten, besonders bei solchen für anspruchslosere Bevölkerungsschichten, mit Formen begnügte, die in möglichst vereinfachter Technik nur so im allgemeinen den Eindruck der kunstvolleren Stücke wiedergeben wollten, so war es auch bei den späteren Typen der Fall. In Italien, in Spanien, in den Niederlanden, in England, dann besonders in Deutschland und in den angrenzenden slawischen Ländern wurden seit dem Ende des 17. Jahrhunderts bis in unsere Zeit hinein Klöppelspitzen getragen und erzeugt, die mit ihren schlangenförmigen Linien und Schlingen gewissermaßen eine Entartung der Barockformen darstellen. Man vergleiche dazu Tafel 55 c und 74; auch der italienische »punto a vermicelli« kann zum Teile als rohere Abart der späteren Barockspitze aufgefaßt werden.

Spitzen mit bloß schlangenförmigen Linien finden sich z. B. auf einem Bildnisse des Henry St. John Viscount Bolingbroke von H. Rigaud,

1710 bezeichnet, in der Londoner National-Portrait-Gallery, und ähnliche Muster sehen wir mehrfach in den bereits erwähnten Musterbüchern von Weigel in Augsburg aus dem Anfange des vorigen Jahrhunderts.

Obgleich die Kirche in früherer Zeit immer alle Stilwandlungen mitgemacht hat, so ist es doch begreiflich, daß sie in manchen Beziehungen in der Kunst konservativer war; auch müssen kirchliche Gegenstände vielfach mit Fernwirkung rechnen. So ist es erklärlich, daß gerade die größeren Barockspitzen sehr entsprechend erschienen und sich lange erhielten. Besonders in ärmeren Kirchen mußte man sich aber mit billigerer Arbeit begnügen und so kommt es, daß man heute noch die volkstümlich vereinfachten geklöppelten Barockspitzen als »Kirchenspitzen« bezeichnet.

In Spanien und in den slawischen Ländern sind die vereinfachten Barockspitzen zum Teile auch wieder bunt geworden. Besonders finden sich aber die unklaren, kleingemusterten Spitzen im Volke sehr häufig.

Man darf sich über das Alter solcher Arbeiten nicht täuschen. Sie sind in fast allen genannten Gebieten, selbst in den deutschen Alpenländern, bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts als echte Volkskunst ausgeführt worden.

Es hat sich, wenn es auch nicht alle Besitzer gerne hören, herausgestellt, daß ein großer Teil der sogenannten alten Spitzen in unseren Sammlungen nicht mit ihrer Zeit vorgeschrittene alte, sondern zurückgebliebene neuere Arbeiten sind.

B. DIE ROKOKOSPITZE.

Wie wir gesehen haben, löste sich in der Spätzeit der Regierung Ludwigs XIV. die Barockkunst allmählich auf; wirklich siegreich konnte das Streben nach Freiheit aber erst im Rokoko durchdringen.

Zu lange, selbst dann noch, als die Grundlagen des Vertrauens bereits erschüttert waren, hatte man sich der suggestiven Gewalt eines Einzigen willenlos hingegeben; die erlangte Freiheit wirkte darum zunächst wie ein Rausch. Man kennt die äußeren Ereignisse, die den großen Wandel kennzeichnen: den Tod des Königs, die Regentschaft Philipps von Orleans und die Gründungen Laws, der in verwegenem Spiele ganze Schichten der Bevölkerung zu ungeahntem Genußleben führte; man kennt jedoch auch die Kehrseite: die folgenden Bankbrüche, die neuen inneren Verfolgungen, Hungersnot und Pest. Aber der Anstoß war gegeben, der Stein war ins Rollen gekommen.

In der bildenden Kunst waren Gille-Marie Oppenord, Watteau und Juste-Aurèle Meissonier die entscheidenden Meister.

Oppenord, eigentlich Op den Ordt (1672—1742), war zwar in Paris geboren, aber doch gleich Watteau niederländischen Blutes. Als Künstler bezog er wie Meissonier (1693—1750), der einer Piemonteser Familie entstammte, seine Anregungen vor allem von den späten Italienern; was diese aber in überhitzter Phantasie geschaffen, benützten sie mit kecker Leichtigkeit.

Watteau (1684—1722), aus dem Hennegau gebürtig, kann dagegen in gewisser Hinsicht als Nachfolger der niederländischen Naturburschen, besonders der Teniers, angesehen werden.

So wirkten nördliche und südliche Anregungen zusammen. Und dazu kam noch Ostasien mit seinen kecken Formen und seinem leichten Naturalismus.

Das Rokoko ist der Stil der beginnenden Aufklärung, der Befreiung des Individuums von der Herrschaft der Regel, der Stil Voltaires, kann man sagen; es ist in der bildenden Kunst dasselbe, was der neue englische Garten dem bisherigen architektonischen gegenüber ist: das Streben nach Freiheit und Natur.

Besonders wichtig für das Rokoko ist das Auflösen der großen Formen, das wir schon in der späteren nordischen Barockkunst bemerkt haben, das nun aber die großen Zusammenhänge ganz verdrängt. Man empfindet sie eben als bedrückend und unfrei. Dafür nimmt der Naturalismus fortwährend an Bedeutung zu; die naturalistischen Formen scheinen sowohl vor dem Verstande des philosophisch werdenden Zeitalters als vor dem Streben nach Natur und Freiheit gerechtfertigt.

Auch eine der eigentümlichsten Eigenschaften des Rokokos, die in der europäischen Kunst bis dahin sehr selten war und allerdings auch nun nicht immer zum Durchbruche gelangt ist, die absichtliche Unsymmetrie, geht gerade auf dieses Streben nach Freiheit und Natur zurück; auch dies ließ nun aber in der ostasiatischen Kunst Verwandtes erkennen. Die Haupttriumphe feierte die Regellosigkeit freilich in der Dekoration der Innenräume und in der Goldschmiedearbeit; von dieser war ja auch Meissonier ausgegangen, der zuerst solche Unregelmäßigkeit wagte.

Sehr verblüffend ist im Rokoko auch das kühne Nebeneinander strenger Naturmotive und reiner Phantasieformen; oft gehen ganz naturalistische Zweige in Schnörkelmotive über oder Architekturformen in

tropfsteinartige Felsen. Natürlich sind auch hiefür die Vorstufen in der früheren Kunst zu verfolgen, doch sind es eben nur Vorstufen. Verwandtes fand man auch hier wieder in Ostasien, das eben wirklich als innerlich verwandtes Vorbild dienen konnte.

Oft suchte man auch durch den höchsten Gegensatz reichgemusterter, aber regelmäßiger und darum ruhigwirkender Flächen und kühngeschwungener Hauptlinien zu wirken. Das feine Gitterwerk, das im Spätstile Louis-XIV bereits hervortritt, erlangte nun eine ganz außerordentliche Wichtigkeit und trägt wesentlich zur Wirkung bei.

Gerade das Nebeneinander höchster Verfeinerung und größter Freiheit verleiht dem Rokoko einen so prickelnden Reiz.

Die wichtigste Eigenschaft ist aber Leichtigkeit, Duft und Aufgeben aller körperlichen Schwere. Darum drängt das Rokoko auch die starke Farbe zurück, darum hat es aber auch der Spitze eine solche Bedeutung verliehen — allerdings nur unter der Bedingung, daß sie sich dem neuen Gedanken unbedingt unterwürfe.

All die genannten Eigenschaften, die das Rokoko kennzeichnen, lassen sich gerade in der Spitze aufs deutlichste erkennen. Am wenigsten noch die Unsymmetrie, die, wie gesagt, ja auch auf den übrigen Gebieten der Rokokokunst nicht als erste Bedingung, sondern gewissermaßen als letzte Folgerung auftritt. Die Unregelmäßigkeit macht sich mehr in den Einzelformen, als in der Gesamtanordnung geltend. Die Textilkunst hat überhaupt länger als das übrige Kunstgewerbe den Standpunkt innerer Freiheit, aber doch der Symmetrie, beibehalten; es ist das übrigens um so begreiflicher, als die Textilerzeugnisse und insbesondere die Spitzen ja meist in Falten getragen wurden und dadurch schon unregelmäßig wirkten; durch eine noch künstlich herbeigeführte Regellosigkeit hätte sie leicht jeden inneren Halt verloren. Übrigens ist Symmetrie, die nicht zum Bewußtsein kommt, von Unsymmetrie wohl nicht zu scheiden, und solche Werke, wie das großartige Spitzengewand der Kaiserin Maria Theresia (Abb. 54, vor dem Titel) haben die Symmetrie wohl ganz überwunden.

Wir haben schon an anderer Stelle darauf hingewiesen, daß im Rokoko gewissermaßen etwas Witziges liegt. Das Wesen des Witzigen beruht ja zum großen Teile im Überraschenden, in der Herstellung einer Verbindung zwischen scheinbar nicht zu Vereinendem. Man suchte die Wucht des Barocks zu besiegen, indem man sich eben in keckem Witz über sie hinwegsetzte; man machte sie unmöglich, indem man sie nicht ernst nahm. Es ist, wie gesagt, der Stil Voltaires, und man begreift, daß es ein typisch französischer Stil ist und auch im Auslande hauptsächlich

von Franzosen getragen wurde und bei französisch Gebildeten Anklang fand. Allerdings waren dies damals fast alle höheren Schichten West- und Mitteleuropas, mit Ausnahme vielleicht von Österreich, wo der Anschluß an die italienische Bildung stärker war.

Die wirklich volksmäßige Empfindung der Deutschen war überhaupt anders als die der französisch gebildeten Schichten; der Deutsche ist ernster. Im Norden ist er dabei strenger, im Süden phantasievoller. Für die Fortschritte der Spitze waren aber natürlich doch die oberen Stände maßgebend, die in bezug auf die Kleidung und was damit zusammenhing, selbst in Österreich dem französischen Vorbilde folgten.

Daß das Rokoko in England — man erinnere sich Chippendales — eigene Formen annahm, die das Französische in etwas nüchternerer Auffassung mit besonders stark ostasiatischen Einflüssen zu verschmelzen wußten, ist bekannt. Doch äußerte sich dies kaum in der Spitze. Ähnlich verhielt es sich auch mit Holland.

Belgien, das in der Spitze nun die allergrößte Bedeutung erlangt, ist im ganzen künstlerisch von Frankreich abhängig. Bis zur Zeit, da Maria Theresia die Herrschaft übernimmt und wirklich sehr viel für das Land tut, ist es durch die wirtschaftliche Übermacht Frankreichs und Hollands fast erdrückt und jedenfalls froh, eine verarmende Bevölkerung, die nun aber auch billiger arbeiten kann, durch Spitzen- und andere Modenindustrie erhalten zu können. Brüssel wird so auch der Hauptort für allerlei Modistenarbeit.

Was die Verwendung der Spitzen in der Kleidung betrifft, so wäre als besonders auffällig zu erwähnen, daß sich die Spitze jetzt immer mehr von der Unterkleidung freimacht und als Schmuck des Obergewandes auftritt. Mit dem Rokoko lösen sich eben in jeder Beziehung die strengen Gesetze. Auch die Kleidung arbeitet in witzigen, koketten Gegensätzen; so sehen wir auch sehr häufig reiche Futterstoffe, nach außen gewendet, einen ganz malerischen Zug in die Kleidung bringen.

Bei Watteau, Lancret, Pater u. a. finden wir aber auch viele vornehme Kleider ganz ohne Spitzen, was im 17. Jahrhunderte kaum möglich gewesen wäre. Das Rokoko läßt sich eben auch nicht den pikanten Reiz des Einfachen entgehen; dafür treten in anderen Fällen wieder sehr reich gefältelte Krausen auf. Sogar ganze Kleiderüberwürfe werden spitzenartig angefertigt; das großartigste Beispiel dieser Art bietet wohl das bereits erwähnte der Kaiserin Maria Theresia. Wir haben es hier wohl mit einer Brüssler Arbeit zu tun, vielleicht mit einem Geschenke der Stadt an die Kaiserin, die ja auch Fürstin dieses Landes war. Nebenbei sei bemerkt, daß es auch im Stadthause zu Gent ein



Abb. 55. Bildnis der Marquise von Pompadour (1721 bis 1764), von François Boucher.

ganz ähnliches Bildnis der Kaiserin gibt, gleichfalls von Meytens gemalt, das die Kaiserin in etwas anderer Stellung, aber in demselben Spitzenkleide zeigt; man sieht also, daß auf dieses Stück schon zu seiner Zeit Wert gelegt wurde.

Sehr wichtig sind die breiten »Volants« an den Morgenkleidern der Damen.

Die vorne senkrecht am Kleide herabgehenden, faltig gelegten Spitzen, »*devant du corps*«, erreichen wohl erst in der Zeit Louis-XVI ihre höchste Bedeutung.

Besonders bezeichnend sind auch die leichten, duftigen Kopftücher, die sich mit dem Rokoko ausbilden (Abb. 55) und seither erhalten haben.

Bei den Herren ist die Spitze an den Knien bereits vor dem Rokoko verloren gegangen und bleibt nur am Halse und an den Händen (Abb. 56).



Abb. 56. Ausschnitt aus einem Bildnisse des François Boucher (1703—1770), gemalt von A. Roslin, gestochen von M. S. Carmona, 1761.

Die übrigen, bei Besprechung der früheren Periode erwähnten Verwendungsarten für Taufdecken u. a. bleiben noch. Wie vielseitig und merkwürdig aber die Anwendung der Spitzen zur Zeit Ludwigs XV. war, mag eine Versteigerungsnotiz (Em. Molinier »Histoire générale . . .« III, pag. 139, Anm. 2) zeigen: »es wurde eine Badewanne aus massivem Silber verkauft . . . geschmückt mit einer Garnitur ‚englischer Spitzen‘, die durch eine Herzogin gekauft und auf eine Toilette übertragen wurden.«

An den Alben der Geistlichen, wo sich die Spitze schon in der Barockzeit sehr verbreitert hat, behält sie meist etwas größere Formen, wenn sie nicht durch die bereits erwähnten unklareren Typen ersetzt wird.

Überall tritt die Spitze aber, wie gesagt, faltig auf und hat nur noch bescheidenes Relief.

Schon 1729 brachte ein Agent dem Generalkommissär der Finanzen eine Spitze »*sans aucune élévation dans l'ouvrage*« — »ohne die geringste Erhebung in der Arbeit« (vgl. Mme. Despierres, a. a. O. S. 100); man sieht also, worauf es ankam.

Wir wollen nun versuchen, die wichtigsten Arten der Rokokospitze kennen zu lernen; wir müssen dabei aber sofort bemerken, daß die nun anzuführenden Arten zum Teile gewiß schon in frühere Zeit zurückreichen und auch noch in der folgenden Periode Geltung haben.

Wir können uns hier auf Savarys »Dictionnaire de commerce« stützen, eine der wichtigsten Quellen für die Kenntnis der Gewerbe und auch des Kunstgewerbes vom späten 17. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts. (Wir folgen der erweiterten Kopenhagener Ausgabe von 1759 ff., die eben bis in diese Zeit hinein Ergänzungen enthält.)

Bei Savary heißt es also von der Brüssler Nähspitze (a. a. O., S. 261): »Der ‚point de Bruxelles' ist der schönste in seiner Art, sowohl was Reichtum der Erfindung als Geschmack und Vollendung der Arbeit betrifft. Er wird durch dieselbe Anzahl verschiedener Arbeiterinnen und mit denselben Qualitäten des Fadens hergestellt wie die (Brüssler) Klöppelspitze und erfordert dieselbe Sorgfalt des Fabrikanten.«

Wir bemerken hier nebenbei, daß besonders von der Mitte des 18. Jahrhunderts an die Ausdrücke »point« (Nähspitze) und »dentelle« (Klöppelspitze) immer mehr durcheinander geworfen werden und heute überhaupt nicht mehr zu scheiden sind. Hier ist der »point de Bruxelles« aber noch besonders als Nähspitze im Gegensatze zur Klöppelspitze bezeichnet. Allerdings wurden auch schon gemischte Techniken angewendet. So heißt es auch an der früher erwähnten Stelle weiter:

»Wenn der Grund, was zuweilen geschieht, mit Klöppeln hergestellt wird, so ergibt dies eine geringere Qualität; die Blumen sind aber jedenfalls immer (nämlich immer bei der ‚point de Bruxelles' genannten Spitze) mit der Nadel ausgeführt. Es gibt somit zweierlei Netzgründe *(réseaux)* bei dieser Spitzenart: den Näh- und den Klöppelgrund. Der letztere macht die Spitze um ein Drittel teurer als die (ganz) geklöppelte Brüssler Spitze, obgleich er von denselben Arbeiterinnen ausgeführt wird wie diese. Und zwar ist dies mit der Schwierigkeit zu erklären, die den Näherinnen die ‚passées' bereiten, wie sie mit dem Fachausdrucke heißen, das sind die Verbindungen (Verbindungsstiche) des Grundnetzes mit den Blumen oder sonst dichteren Teilen.

Das genähte Grundnetz ist ungefähr um die Hälfte teurer als das geklöppelte; es ist stärker als dieses und weniger dem Verziehen unterworfen. Auch läßt sich der Nähgrund bedeutend leichter ausbessern, als der geklöppelte, der sich bei Verletzungen leicht auflöst und dessen Ausbesserung nicht nur schwierig, sondern auch leicht erkennbar ist.

Die Nadelarbeit gibt übrigens auch den dichteren Stellen des Musters den gleichen Grad der Überlegenheit . . .

Die Brüssler Nähspitze ist die erste unter allen Spitzenarten und die teuerste, denn sie erfordert die langwierigste Arbeit und nach ihr ist die größte Nachfrage . . .

Der *‚point d'Alençon'* wird ebenso wie der *‚point de Bruxelles'* mit der Nadel ausgeführt, aber er steht sowohl an Geschmack als an Feinheit der Ausführung hinter diesem zurück ... Er hat außerdem noch den Nachteil, daß der Faden der Blumen sehr stark ist und im Wasser noch anschwillt ....«

Wir erkennen hier also wieder den großen Vorzug des feineren niederländischen Fadens und zugleich, wie unrecht man hat, alle feinen Nähspitzen dieser Periode gerade Alençon zuzuschreiben.

Es heißt dann bei Savary weiter: »Man fordert von den Fabrikanten von Alençon außerdem mit Recht eine reichere Abwechslung der Gründe. Man empfiehlt ihnen auch die Kunstfertigkeit, die durch glückliche Verwendung verschiedener Fäden und Grundmuster den Spitzen solche Abtönung (ces nuances), solche Wirkung des Reliefs und solchen das Auge des Beschauers entzückenden Glanz verleiht (wie bei den Brüssler Arbeiten).«

Wir fügen hier ein, daß unter »Relief« hier nicht mehr das starke frühere plastische Relief gemeint ist, sondern mehr ein malerisches Relief, das sich besonders auch in der bei den Rokokospitzen bereits stärkeren, naturalistischen Abschattierung der Blüten und Blätter zeigt; dies ist insbesondere mit »nuances« gemeint. Man empfindet, daß dies mit der ganzen Entwicklung des Rokokos im Zusammenhange steht und besonders in den Webemustern der Zeit ein Gegenstück findet; man wird aber auch fühlen, daß hiemit der Flächencharakter nach einer ganz anderen Richtung hin als durch die barocken, starken Reliefs und zwar in viel gefährlicherer Weise durchbrochen wird. Einstweilen waren aber die Ergebnisse, wie wir auf unseren Tafeln 85, 86 und 88 sehen können, von außerordentlichem Reize.

Wir fahren nun in der Anführung aus Savary fort, wo wir sie eben unterbrochen haben:

»Man sendet viel ‚point d'Alençon' nach Brüssel, um dort die Gründe herzustellen. Die Spitze erhält dadurch einen Lüster und einen Wert, der ihr (an sich) gewissermaßen fremd ist und sich denen der Brüssler Spitze nähert. Die Kenner wissen gleichwohl die eine von der anderen Art zu unterscheiden.

Die Engländer haben begonnen, die Brüssler Spitzen nachzuahmen, wenn auch sehr unvollkommen. Sie nennen sie ‚point d'Angleterre'. Diese Spitzen sind geklöppelt, in bezug auf Zeichnung in Art der Brüssler; aber die Haltbarkeit der Blumenränder (le cordon ou la bordure des fleurs) ist nicht besonders groß. Diese Ränder lösen sich auch leicht von den Gründen, die gleichfalls nicht dauerhafter sind. Die eng-

lischen Fabrikanten haben, um die ersten Versuche auf diesem Gebiete beliebter zu machen, sehr viele (echte) Brüssler Spitzen gekauft und in ganz Europa unter dem Namen ‚point d'Angleterre' verkauft. Viele Personen glauben noch heute, Spitzen englischer Erzeugung zu tragen, während es nichts anderes als Brüssler Spitzen sind.«

Diese Stelle, die in die früher angeführte Ausgabe Savarys aus dem »Dictionnaire du Citoyen« von 1761 eingefügt ist, hat nach mehr als einer Seite hin die größte Wichtigkeit. Daß sie sich nicht auf die unmittelbare Gegenwart bezieht, geht aus dem Wortlaute selbst klar hervor. Jedenfalls sieht man auch, daß der »point d'Angleterre« bereits eine geklöppelte Spitze ist; schon im Namen liegt also etwas von Imitation. Nach allem, was wir von der einheimischen Spitzenerzeugung Englands wissen, müßten wir auch von vornherein an Klöppelspitzen denken.

Wir wollen natürlich nicht sagen, daß alle »englischen Spitzen« nur Nachahmungen der niederländischen gewesen wären, obgleich wohl die ganze Industrie von den Niederlanden nach England gekommen ist und die Niederlande daher wohl auch in den Typen und in der Technik die Vorbilder geboten haben.

Zunächst möchten wir hier auch einschieben, daß der in älteren Urkunden erwähnte »point d'Angleterre«, der uns immer als Beweis für die frühe Bedeutung der englischen Spitzenerzeugung vorgebracht wird, sicher etwas ganz anderes ist als eine Spitze, nämlich eine Stickerei.

Wir weisen hier nur auf folgende Stellen hin, die sich im Inventare des französischen Kronschatzes unter Ludwig XIV. (herausgegeben von Guiffrey) finden; so im Jahre 1672 (a. a. O., II, Seite 278, Nr. 535):

»Un meuble complet de velour noir, à bandes de point d'Angleterre de soye de plusieurs couleurs . . .«	*»Eine vollständige Einrichtung von schwarzem Samt mit Streifen von ‚point d'Angleterre', aus Seide von verschiedenen Farben . . .«*

oder (a. a. O., II, S. 348, Nr. 1112) im Jahre 1684:

»Un lit complet de point d'Angleterre, or, argent et vert, et de brocat d'argent . . .«	*»Ein vollständiges Bett von ‚point d'Angleterre', Gold, Silber und Grün, und von Silberbrokat . . .«*

Ähnlich eine Erwähnung zum Jahre 1693 (a. a. O., II, S. 411, Nr. 1540). Besonders wichtig ist die folgende Stelle (a. a. O., II, S. 363, Nr. 1202) vom Jahre 1686:

»... *Quinces pièces de tapisserie de Bergame à point d'Angleterre.*«

»... *15 Stück Bergama-Tapisserien (wohl Teppiche aus Bergama, dem kleinasiatischen Orte, dem alten Pergamon, das heute noch große Teppichindustrie hat) mit ,point d'Angleterre'* ...«

Jedenfalls kann es sich hier nicht um Spitzen handeln.

Die »dentelles d'Angleterre«, die in dem genannten Inventare gleichfalls mehrfach erwähnt sind (a. a. O., II, S. 379, Nr. 1346 vom Jahre 1687 oder II, S. 383, Nr. 1369 vom Jahre 1689), mögen aber schon den bei Savary gemeinten Sinn, jedenfalls den von Klöppelspitzen, haben.

Andere ältere Erwähnungen, wie eine vom Jahre 1624, die Gay (a. a. O., S. 545) aus einem Lyoner Kircheninventar anführt[15]) oder eine andere vom Jahre 1666 aus dem Inventare des Schlosses zu Fougères[16]) (ebenda) werden wohl wieder ganz anderes bezeichnen, als die häufigeren weit späteren Anführungen.

Daß übrigens die »d'Angleterre« genannten Spitzen fortdauernd in den Niederlanden gearbeitet wurden und vielleicht den Namen nur beibehielten, um den Absatz in England zu erleichtern, kann folgende Stelle zeigen, die wir einem Briefe des M. de Bernage, Intendanten von Amiens, an den Generalkontrollor vom 3. und 7. Mai 1713 entnehmen (vergleiche Mme de Laprade, S. 107, Anm. 1):

»*Les dentelles dites d'Angleterre ainsi appelées pour les distinguer de celles de Malines et autres de Flandres, ne se font ni en Artois, comme le roi semble l'avoir cru, ni à Lille, ni en Tournay, mais seulement à Bruxelles. Les dentelles qui se fabriquent à Arras, dans la maison de la Providence et qui passent pour être assez belles, ne sont qu'une copie de celles de Valenciennes et les ouvrières les exécutent très lentement. On ne peut donc envoyer l'échantillon demandé par le roi.*«

»*Die Klöppelspitzen, die, um sie von den Malines und anderen aus Flandern zu unterscheiden, ,d'Angleterre' genannt werden, werden weder im Artois, wie der König geglaubt zu haben scheint, noch in Lille oder Tournay erzeugt, sondern nur in Brüssel. Die Klöppelspitzen, die in Arras, im Hause der (göttlichen) Vorsehung verfertigt werden und die als sehr schön gelten, sind nichts als eine Kopie der Valenciennes und die Arbeiterinnen führen sie sehr langsam aus. Man kann dem Könige daher die verlangten Muster nicht senden.*«

---

15) »Un corporalier fait en forme de poêle, garny d'une dantelle d'Angleterre, à bride froncée tout autour.«

16) »Une jupe avec les brassières de Hollande, garnies de dantelle d'Angleterre sur les laisses et demyes laisses, et les brassières chamarrées.«

Den letzten Punkt wollen wir hier nicht besprechen; mit der Bemerkung über den »point d'Angleterre« stimmt aber auch eine noch weiter hier anzuführende Erwähnung aus einem um 1730 angefertigten Garderobenverzeichnisse des Herzogs von Penthièvre, worin »*Onze aunes d'Angleterre de Flandre*« (»Elf Ellen ,Angleterre' aus Flandern«) erwähnt werden.

Zum mindesten muß also die »*Angleterre*-Spitze« auch in Belgien angefertigt worden sein. Nach der ganzen Stellung, die dieses Land aber in der Herstellung der Spitzen einnimmt, dürfen wir wohl annehmen, daß der oben angeführte Bericht Savarys in der Hauptsache — wenn auch vielleicht nicht in allen Einzelheiten — richtig ist.

Wir sind hiemit aber schon zu den Klöppelspitzen der Rokokozeit gelangt und fahren darum gleich in dem Berichte Savarys fort (a. a. O., Bd. V, Spalte 278 ff.), wobei uns zunächst einiges bereits besprochene geboten wird:

»Die ersten Leinenklöppelspitzen (,dentelles de fil de lin') infolge ihrer Feinheit, ihres Geschmackes, ihrer Verschiedenartigkeit, ihres Glanzes und der Schönheit ihrer Zeichnung sind die von Brüssel. Nach denen von Brüssel sind die gesuchtesten die von Mecheln (Malines), von Valenciennes, die falschen Valenciennes, die points d'Alençon und d'Argentan.«

». . . die Brüssler Spitzen werden in verschiedenen Teilen hergestellt, welche die Hände verschiedener Arbeiterinnen erfordern, von denen keine imstande ist, eine ganze Spitze anzufertigen; man unterscheidet Brüssler Klöppelspitzen (,dentelles de Bruxelles') und Brüssler Nähspitzen (,points de Bruxelles').«

Es wird hier also der Unterschied ganz klar gemacht. Im weiteren wird dann geschildert, welche Sorgfalt auf die Erfindung immer neuer Grundmuster gelegt wird. Und in der Tat sind diese bei einem großen Teile der niederländischen Arbeiten (vgl. Tafel 86 und 88) von ganz überraschendem Reichtume.

Bei Savary heißt es dann weiter:

»Die Mechler Klöppelspitzen (,dentelles de Malines') sind nach den Brüssler die schönsten und von etwas längerer Dauer. Sie unterscheiden sich dadurch (von den Brüsslern), daß man sie in einem einzigen Stücke klöppelt.«

Nach dem Inventare des Besitzes der Prinzessin Condé, Pfalzgräfin bei Rhein, vom Jahre 1723 gab es »Malines à brides« (mit Stegen) und »Malines à réseau« (mit Netz) (Verhaegen, a. a. O. S. 129, Anm. 1); doch liegt dies noch vor der Entwicklung des eigentlichen Rokokos.

Wie bereits früher hervorgehoben, wurden nämlich bei den Brüssler Spitzen die einzelnen Blumen getrennt geklöppelt und dann erst durch neue Klöppelarbeit zu einem Ganzen verbunden. Diese Technik hat sich wohl dadurch ausgebildet, daß sich die Brüssler Klöppelspitze der Nähspitze parallel entwickelt hat. Und bei dieser war es ja schon lange üblich, die einzelnen Teile getrennt auszuführen. Man erlangte dadurch auch die Möglichkeit, beliebig breite Spitzen herstellen zu können, während man bei Klöppelspitzen, die aus einem Stücke gefertigt wurden, eine bestimmte Breite nicht überschreiten konnte. Um den Rändern der einzelnen Musterteile Festigkeit und zugleich eine Art Relief und stärkeres Weiß zu geben, schlug man die Fäden am Rande übereinander, ein besonderes Kennzeichen dieser Art. Wir haben schon oben (S. 127) gehört, daß die wirklich englischen Spitzen von der Art der Brüssler in dieser Beziehung mangelhaft waren.

Von den Mechler Spitzen, die also in einem Stücke geklöppelt wurden, heißt es dann bei Savary weiter: »Man bringt aber, wie bei den Brüssler Spitzen, verschiedene Gründe an, je nach der Zeichnung, um Blumen herauszuheben und ihnen Abtönung und Glanz zu geben ... Man erzeugt sie viel in Antwerpen, Mecheln und Brüssel, übrigens auch in Brügge und Gent.«

Man sieht somit auch hier wieder, daß die Namen der Spitzen vielfach den Charakter von Herkunftsbezeichnungen eingebüßt haben und Gattungsnamen geworden sind. Von Brügge, das hier genannt ist, heißt es bei Savary an anderer Stelle (V, 289): »Die Klöppelspitzen von Brügge gehen als Mechler und werden auf demselben Fuße verkauft.« Erst im 19. Jahrhunderte bezeichnet man mit dem Ausdrucke »Bruges« eine bestimmte Form (vgl. S. 148). In die Richtung der Mechler Spitzen gehören auch die bereits erwähnten sogenannten Potjeskanten (S. 117), die gleichfalls reichgemusterte Gründe und oft eingelegte dickere Konturfäden zeigen. Diese letzteren *(»fil plat«)* sind aber auch ein Kennzeichen vieler Mechler Spitzen, wie wir auch aus der sofort zu besprechenden Notiz über die Valenciennesspitzen sehen werden (vgl. Tafel 91 a).

Die Potjeskanten (vgl. Tafel 77 a) sind vermutlich hauptsächlich in Antwerpen erzeugt worden, dessen großer Spitzenhandel nach Frankreich und Holland bei Savary (V, 277) besonders hervorgehoben ist; allerdings wird dort auch wieder bemerkt, daß die Antwerpener Spitzen in Frankreich als »dentelles de Malines« bekannt sind. Wahrscheinlich gingen nach Frankreich aber nur bestimmte Typen und andere wieder nach Holland. Die meisten erhaltenen Beispiele der Potjeskanten stammen übrigens, wie bereits hervorgehoben worden ist, erst aus der Louis-XVI-Zeit; viel-

leicht zeigen sie, dem holländischen Geschmacke entsprechend, aber auch früher, als man es sonst gewohnt ist, klassizistische Formen. Sie scheinen in Holland besonders als Haubenspitzen Verwendung gefunden zu haben und verbreiteten sich so auch weiter nach Deutschland und bis nach Böhmen hinein, wo sie anscheinend auch nachgeahmt und an den Hauben oft gesteift und so fein plissiert getragen wurden, daß man das Muster kaum erkennt (vgl. Tafel 77 b, wo die Plissierung wieder etwas auseinandergezogen ist).

Gröbere Spitzen mit umlaufenden dichteren Fäden werden heute auch als »Troll-Kanten« bezeichnet, ein Ausdruck, der nach Verhaegen (a. a. O., S. 121) vielleicht mit dem westflämischen »drol« (dicker Faden), vielleicht auch mit »trollen« (herumlaufen, französisch »trôler«), nach unserer Meinung jedenfalls nicht mit dem schwedischen (!) »Trolle« (Fee) zusammenhängt, wie Baron Liedts in seinem Kataloge des Musée Gruuthuuse annimmt.

Wir fahren nun in der Anführung des Berichtes bei Savary fort: »Die Valenciennesspitzen sind gleichfalls (wie die Mechler) in einem Stücke geklöppelt, aber aus ein und demselben Faden (d. h. ohne eingelegten stärkeren Umrißfaden) und mit einem gleichmäßigen Netze; dies setzt sie gegenüber den Mechlern an Geschmack und Schönheit natürlich etwas herab. Sie sind gleichwohl, wenn sie auch weniger schön sind, teuer, weil sie solider sind. Sie stehen überdies in der Farbe zurück; sie sind etwas rötlichweiß und nie ganz rein weiß. Man macht in Gent dieselben Sorten, aber weniger dicht und weniger wertvoll; man nennt sie darum falsche Valenciennes (fausses Valenciennes), an Schönheit stehen sie aber fast gleich.«

Die erwähnte Solidität besteht unter anderem darin, daß bei den »Valenciennesspitzen« alle Grundfäden auch im Muster verwendet sind und kein Faden während des Klöppelns zugefügt und wieder abgeschnitten wird, wie dies bei den »Mechlern« vorkommt. Die »Valenciennes« erhalten dadurch etwas Dichtes, Leinenartiges. Ihre Blütezeit scheint auch erst in die Louis-XVI-Zeit zu fallen, wo man weniger Kühnheit und Lebendigkeit der Form, als eine gewisse Schlichtheit und Glätte verlangte. Die »Valenciennes« haben sich auch auffällig lange in Mode erhalten. (Man vergleiche die Tafeln 91 b und 97.)

Die Grundnetze scheinen im Anfange verschiedenartige (eckige oder rundliche), später nur rundliche Löcher zu haben; von der Empirezeit an treten die schrägquadratischen (Tafel 98 b) Netze mehr hervor.

Zur richtigen Fadeneinteilung war übrigens, insbesondere bei der ersten Ausführung eines Musters, nicht wenig Geist und Geschicklichkeit

erforderlich, wie wir die hochentwickelten Klöppelspitzen von der Spätbarockzeit an überhaupt nach keiner Seite hin unterschätzen dürfen.

Außer an den genannten Orten war z. B. in Binche (im Hennegau) größere Spitzenerzeugung; doch ist der heute gewöhnlich als »Binche-Spitze« bezeichnete Typus (dicht gemustert, mit kleinen Quadraten im Grunde »fond de neige«) als solcher nicht beglaubigt. Jedenfalls war dieser Typus im späteren Rokoko und in der Louis-XVI-Zeit in Blüte. Weiter wäre noch Sedan und Lille zu nennen, dann die Normandie, die weniger feine Arbeiten herstellte, wie sie unter dem Namen »Spitzen von Dieppe« besonders nach Spanien gingen. Doch ist es hier weder nötig noch möglich, alle Namen und Orte anzuführen. »Argentella-Spitzen« sollen italienische Nachahmungen der »Argentans« sein; man versteht aber auch besonders zarte »Alençons« unter diesem Namen.

Kurz erwähnt sei nur, daß Hirschberg in Schlesien schon früh erwähnt wird und daß die Spitzenindustrie in Idria bereits unter Karl VI. nachweisbar ist, dagegen noch nicht die später so wichtige in Böhmen. (Vgl. Savary, a. a. O., Bd. V, S. 516ff.) Der »punto di Burano« wird nach Urbani de Gheltof zuerst im Jahre 1792 erwähnt; man versteht darunter eine Grundnetzspitze mit Streumuster und naturalistischem Blumenrande. Der Grund soll im Gegensatz zu den französischen und belgischen Gründen mehr länglich rechteckige Löcher haben; es gibt solche Spitzen, doch braucht man sie wohl nicht alle nach Burano zu versetzen.

Es soll nur noch bemerkt sein, daß manche der oben erwähnten Ausdrücke in früherer Zeit und wieder in späterer auch andere Bedeutung hatten; insbesondere scheint der Ausdruck »Malines« in der zweiten Hälfte des 17. und im Anfange des 18. Jahrhunderts in weiterem Sinne verwendet worden zu sein.[17])

Nicht übersehen dürfen wir endlich die Seidenspitzen, »Blonden«, die allmählich immer größere Wichtigkeit erlangen. Anzeichen dafür haben wir schon früher (S. 112) gefunden; die größte Entwicklung fällt übrigens erst in spätere Zeit, besonders vom »Empire« an.

Der Name »Blonden« stammt daher, daß man die Seidenspitzen ursprünglich aus gelblicher (blonder) Rohseide verfertigte, wie ja oben schon Rohseidenspitzen erwähnt wurden, und ging dann selbst auf die schwarzen Seidenspitzen über.

---

[17]) Unter »Mignonettes« verstand man nach Savary sehr feine und leichte Klöppelspitzen (mit Stecknadeln gearbeitet) nicht über 2—3 Zoll breit von verschiedener Zeichnung; sie wurden in Frankreich, Antwerpen und Brüssel verfertigt.

Die Blonden wurden geklöppelt; genäht wurden Seidenspitzen, wie bereits gesagt, überhaupt selten. Meist haben die Blonden auch künstlerisch einfachere Formen.

Die »blondes travaillées« sind aber so wie die kostbarsten der früher genannten leinenen Klöppelarbeiten ausgeführt.

»Grillage« nannte man diejenigen Blonden, die nur mit einzelnen Klöppeln gearbeitet wurden, während man sonst bei allen Klöppelarbeiten mit Klöppelpaaren arbeitete; »Chenille« hießen jene, in der die Hauptformen mit Chenille umzogen waren. »Point à la reine«, der auch vorher schon vorkommt, »pouce du roi«, »Persil«, »Privure«, »Berg-op-zoom« (so nach der Einnahme der Stadt dieses Namens genannt) sind die Namen anderer Arten, deren Erklärung hier wohl zu weit führte und auch nicht immer möglich ist.

Außerdem gab es auch Blonden aus mehreren Farben gemischt, die zur Garnierung von Damenkleidern, Hauben usw. Verwendung fanden.

Als Blonden wurden, wie gesagt, besonders viele einfachere (geometrische) Muster ausgeführt, so daß man unter »Blonden« hie und da anscheinend auch eine einfache Spitze überhaupt verstand und dann »blonde du fil« und »blonde du soie« unterschied. Oder man meinte damit die, wie oben gesagt, gefärbten Zwirnspitzen, da die »blondes du fil« gerade als Garnierung von Coiffuren, Manschetten und ähnlichem angeführt wurden; der Gebrauch solcher Arbeiten von der späteren Rokokozeit an war jedenfalls sehr ausgedehnt.

Die Frivolité-Arbeit, die mit ein oder zwei Schiffchen ausgeführt, meist aus kleinen Kreisen und Bogen zusammengesetzte spitzenähnliche Erzeugnisse ergibt, war im 18. Jahrhunderte eine beliebte Beschäftigung vornehmer Damen; ein bekanntes Bild Nattiers zeigt uns Mme Adelaide bei solcher Tätigkeit. Doch dienten gleiche Schiffchen, die oft aus Porzellan mit zarter Bemalung erhalten sind, anscheinend auch zum bloßen Knüpfen von Schnüren, die dann in Stickereien Verwendung fanden.

Eine Art Spitzenimitation, die aber doch auch selbständigen Wert hat, erlangt von der Rokokozeit an Bedeutung: die Batiststickerei. Sie wird in ziemlich gleicher Weise wie die Näh- und Klöppelspitze verwendet und auch in fast denselben Mustern ausgeführt; man vergleiche die Abb. 57. Besonders Dresden war darin berühmt und dies ist der sogenannte »point de Saxe«, der auch in Frankreich großen Ruf genoß. (Vgl. des Verfassers »Künstlerische Entwicklung der Weberei und Stickerei«, S. 304.)



Abb. 57. Bildnis der Frau von Epinay (geb. ungefähr 1725, † 1783), von J. E. Liotard.

C. DIE KLASSIZISTISCHE UND NATURALISTISCHE SPITZE.

Es würde hier zu weit führen, die Gründe auseinanderzusetzen, die der klassizistischen Bewegung um die Mitte des 18. Jahrhunderts wieder zum Siege verhalfen; wir sagen absichtlich: wieder. Denn der Klassizismus ist eine Bewegung, die nicht einmal da war, sondern die sich wiederholt in der Geschichte der Kunst zeigt, ja bis zu einem gewissen Grade immer vorhanden ist — übrigens ebenso wie man von Zeit zu Zeit immer wieder einen barocken und mehr phantastischen oder selbst einen Rokokozug bemerken kann.

Es gibt in der Kunst immer Richtungen, die größere Strenge, Maßhalten, Berechnen und Erwägungen des Verstandes begünstigen, und andere, die mehr einen Rausch der Empfindung und des Sinnenlebens, losgelöst von allen nüchternen Erwägungen, erstreben. Je nach der Zeit und dem Individuum wird die eine oder die andere Richtung die Oberhand haben. Aber es werden immer nur Momente oder vereinzelte Individuen sein, wo beide Richtungen einen gerade fortlaufenden Mittelweg ergeben; gewöhnlich wird die eine oder die andere Seite stärkere Anziehungskraft ausüben und die Mehrheit zu sich hinziehen. Ist man der einen Linie aber allzu nahe gekommen oder hat man sie gar berührt, so geht es wie bei den Hollundermarkkügelchen zwischen den elektrischen Polen: man wird wieder zurückgeschleudert auf die andere Seite. Es ist ja auch auf allen anderen Gebieten des Menschenlebens so, daß wir uns zwischen zwei Extremen bewegen. Einseitigkeiten muß man begehen, um zu wissen, daß es Einseitigkeiten waren. Und wir sind stets voll Sehnsucht nach einer Sache; kaum haben wir sie aber erreicht, so sehen wir, daß sie uns doch nicht allein glücklich macht.

Die Renaissance, die gerade wegen ihrer reichen Entwicklung in ihrem Inneren so voll Disharmonie war, lebte auch künstlerisch den Traum der Harmonie, wie ihn die klassische Antike unter ähnlichen Verhältnissen geträumt hatte. Dann kam nach vielen Enttäuschungen die Sehnsucht nach dem Überwältigenden, Großen auch in den künstlerischen Erscheinungen. Fast nur die Holländer begnügten sich mit einer gewissen, wenn auch verklärten, Einfachheit; die anderen hatten sich mehr oder weniger willenlos der überwältigenden Größe hingegeben.

Aber nun kam auch hier die Enttäuschung.

Nicht die Sache war schlecht gewesen, aber die einseitige Vorstellung, die übertriebene Hoffnung, abgesehen davon, daß man in der

Kunst eben immer neuer Anregungen bedarf, und daß nach dem Reichtume der Barockkunst und der Verwegenheit des Rokokos die Einfachheit fast das Einzige war, was nicht abgebraucht erschien. So trat, wie wir schon oben angedeutet haben, schon in der späteren Zeit Ludwigs XIV. wieder mehr eine verstandesmäßige kühle Richtung hervor und zerstörte zunächst die großen Empfindungen, indem sie das Große zerfaserte und spielend und witzelnd auflöste.

Gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts war von dem großen Zuge der Architektur einfach nichts mehr übriggeblieben; denn das Rokoko hatte das innere Leben der Architektur gewissermaßen an die Oberfläche herausgesogen. Im Baulichen selbst begnügte man sich mit schlichten, strengen Formen, die, an die Antike gelehnt, auch nüchterner Erwägung stand zu halten schienen. Und vom Ornamente blieben eigentlich nur der Naturalismus und als rhythmische Anregung das Streumuster, die geometrische Füllung oder langgezogene Wellen, die man allenfalls durcheinander schlang, sowie gerade Linien.

Womöglich wurden die Blumen aber zu Kränzen und Girlanden gewunden und an Nägeln aufgehängt, wie es schon die Spätrenaissance oder die holländische Kunst gern getan hatten, oder mit Maschen gebunden. Gerade dies ist für die Zeit so kennzeichnend, kommt allerdings vereinzelt auch früher schon vor. Man glaubte dadurch den Anforderungen der Verständigkeit Genüge geleistet zu haben und merkte nicht, daß man den Boden des wirklichen Kunstschaffens, die Phantasie, verlassen hatte und immer tiefer in den Widerspruch geraten war.

Aber man wollte eben nicht Sinnenrausch, auch nicht mehr Keckheit und Witz; denn wer erträgt die wohl auf die Dauer? Man wollte Schlichtheit und Einfachheit. Man verbohrte sich förmlich in diesen Gedanken; denn bei jedem menschlichen Unternehmen ist der Widerspruch gegen etwas, das man ablehnt, ebenso wichtig, als das Wollen des Positiven, vielleicht noch stärker.

Man wollte also freikommen von allem, was wie Spiel oder Spielerei der Phantasie aussah.

Dabei hatte man aber doch noch so viel Schulung und Überlieferung im Blute, daß man es nicht ohne Grazie tat.

So bildete sich in Frankreich schon um die Mitte des 18. Jahrhunderts allmählich der sogenannte »Louis-XVI-Stil«, den die Franzosen bekanntlich schon vor dem Regierungsantritte des Königs, nach dem er benannt ist, beginnen lassen.

In Deutschland, besonders im Süden, wo schon das Rokoko anders gewesen war, mußte natürlich auch die dagegen gerichtete Strömung

anders werden und andere Ergebnisse zeitigen, als in Frankreich. Zunächst erhielt sich gerade in Deutschland die, allerdings eigenartige, Rokokorichtung viel länger. Wir brauchen uns nur der entzückenden Porzellan- und Eisenarbeiten noch aus den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts, ja selbst noch aus späterer Zeit, zu erinnern.

Im übrigen müssen wir sagen, daß gerade auf dem Gebiete der Spitze auch in Frankreich der Übergang viel langsamer vor sich ging, als bei vielen anderen Zweigen des Kunstgewerbes. Es ist dies auch begreiflich. Wie die Renaissance in ihrer kühlen Auffassung doch innerhalb bestimmter Grenzen auch dem Spiele der Phantasie Raum gewährte, so duldete man sie auch nun weiter an Stellen, wo sie sich nicht vordrängte und ungefährlich erschien.

Wir müssen hier aber noch eine ganz andere Sache hervorheben, die zunächst als ein großer Widerspruch erscheint. Die Phantasie, das Bedürfnis nach ihrer Betätigung läßt sich eben nicht ganz zurückdrängen. Wie an die Stelle des Glaubens zweifelndes Streben oder Aberglaube tritt, aber jedenfalls irgend eine Form, ein vorhandenes Seelenbedürfnis zu befriedigen, so tritt an die Stelle der Phantasiebefriedigung durch Kunst die Phantasterei. Wie oft sehen wir das bei sonst gebildeten Leuten, die aber kunstfremd geworden oder immer gewesen sind!

Die Architektur des 18. Jahrhunderts wird immer strenger und einfacher, das Ornament spärlicher und nüchterner, das nächste Gehäuse des Menschen, die Kleidung — wenigstens beim Manne — immer schlichter; einfacher Schnitt, kleingemusterte Stoffe, naturalistische Stikkerei auf wenige Stellen beschränkt, sind deren Kennzeichen. Immer toller und phantastischer wird aber die weibliche Kleidung, der weibliche Kopfputz. Welche Zeit hat so wahnwitzige Gebilde dieser Art aufzuweisen wie gerade die Zeit Ludwigs XVI. oder vielmehr Marie-Antoinettes?

Es ist, wie wenn sich seither — denn in gewissem Sinne gilt das noch heute — das männliche und das weibliche Geschlecht in die zwei Richtungsmöglichkeiten geteilt hätten. Der Mann, als der eigentliche Träger wechselnder menschlicher Geschichte, führt die Idee des Kunstpuritanismus immer weiter bis zur Nüchternheit unserer Tage; das Weib, das die großen Instinkte des Menschengeschlechtes trotz äußerlich wechselnder Form in ewiger Gleichheit fortführt und die Menschheit als solche erhält, das Weib übernimmt es nun fast allein, diesem großen Zuge menschlichen Empfindens, der Phantasiebetätigung, in ihrem Äußeren Gestalt zu verleihen. So wird durch einseitige Übertreibung aus großen Gesetzen aber Mutwille und entzückende Laune, die immer neue Ideen ersinnen, um sich recht toll und eigenartig auszugeben.

Die Frau wird allmählich auch immer vorwiegender und zuletzt ausschließlich die Trägerin der Spitze, die so ein Spielball weiblicher Lebhaftigkeit wird — übrigens doch nicht nur weiblicher.

Denn es kommt noch eins in Betracht, das in immer steigendem Maße Einfluß gewinnt: der Einfluß des Geschäftsmannes, der natürlich im Abnehmer seine Stütze findet. Wohl strebte man immer nach Abwechslung; denn ohne Wechsel erlahmt überhaupt das Interesse. Aber nie früher jagten die Änderungen einander so wie nun, wo es sich eigentlich immer nur um neue Kleinigkeiten handelte. Dabei wußte jeder von vorneherein, daß diese Kleinigkeiten nicht lange bleiben würden und deshalb nahm sie auch niemand allzu gewissenhaft. Schon oben erwähnten wir die Mühe der Brüssler Spitzenfabrikanten auf diesem Gebiete. 1775 schreibt ein Fabrikant aus Alençon (Mme. Despierres, a. a. O., S. 66), wie schwierig es sei, immer neue Muster zu erfinden; aber auch von den Lyoner Webern und Stickern hören wir, um nur noch ein Beispiel zu nennen, wie ungeheuer schwierig es ihnen war, immer Neues auf den Markt zu bringen. Die Namen der Musterzeichner wurden verheimlicht und die sonst glänzend gelohnten Männer fast wie Gefangene gehalten; denn man mußte mit ihren Erfindungen überraschen. Das ist ja seither so geblieben. In der Kunst und im Kunstgewerbe ist vielfach der Begriff des Schönen ganz geschwunden und nur der der Überraschung, des Verblüffens geblieben. In gewissem Sinne war auch das wohl immer der Fall; aber es handelt sich hier wieder um das Maß, mit dem etwas geschieht.

In der Louis-XVI-Zeit wurden noch Einzelobjekte von wundervoller Sorgfalt und Genauigkeit der Arbeit ausgeführt; ja es ist begreiflich, daß man beim Mangel eigentlicher Formanregung auf die Durchführung um so mehr Gewicht legte. So kamen solche Wunderwerke wie die Tischlerarbeiten der Riesener und Roentgen, die Bronzen der Gouthière und Thomire, die wundervoll fein gemalten Porzellane Sèvres' zustande. Und für Fürsten und sonstige Vornehme wurden auch später noch Werke ausgeführt, bei denen die Arbeit die größte Bewunderung, jedenfalls oft größere als die Form, erregen muß.

Auch Spitzen wurden in der Louis-XVI-Zeit mit einer Feinheit und Sorgfalt durchgeführt, die selbst die feinsten Rokokoarbeiten überbietet; man betrachte nur das Stück, von dem in Abb. 58 ein Teil wiedergegeben ist. Man erkennt an diesem Stücke aber auch den alles beherrschenden Naturalismus, die absichtliche Spärlichkeit, die Nüchternheit der Linien, das guirlandenartige Aufbinden usw., sowie die zarten und wechselnden Gründe im Gegensatze zu den ganz naturalistischen



Abb. 58. »Argentan«, Näharbeit. 3. Viertel des 18. Jahrhunderts.

Formen. Bei alle dem ist diese Arbeit aber von ganz entzückender Wirkung, die freilich zum großen Teile in der beinahe unfaßbar feinen Ausführung beruht.

Den unverfälschten Charakter der Louis-XVI-Zeit, an gewisse Sèvres-Porzellane erinnernd, zeigt die Abbildung 59.

Sehr reizende und reiche Streumuster zeigt z. B. ein Bildnis der Marie-Antoinette von Mme. Vigée le Brun. Allmählich treten die größeren

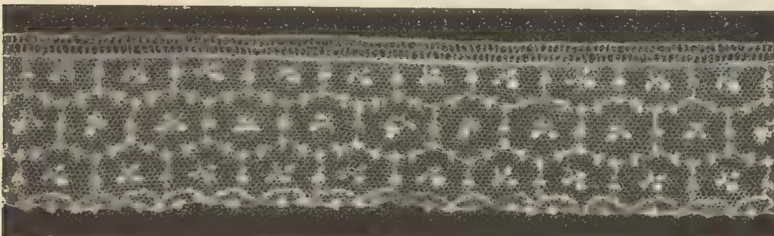


Abb. 59. Nähspitze, französisch, 3. Viertel des 18 Jahrhunderts.
(Von der Wiener Spitzen- und Porträtausstellung des Jahres 1906.)

Formen immer mehr zurück; es bleiben höchstens losgelöste Zweige, schlanke Ranken — zuletzt sogar nur Blümchen, Kreise, Tupfen und Sterne. (Man vergleiche die Tafeln 95, 96 und 98 c.) Da dies alles in Falten und Krausen erscheint, ergibt sich einfach der Eindruck einer belebten duftigen Masse.

Ein älteres Bildnis der schon 1777 in Paris verstorbenen Mme. Geoffrin, von Miger gestochen (in Goncourt: *La femme au XVIIIe siècle,* Paris 1887, zu S. 367 wiederholt), zeigt einen ganz einfachen, mit Kreuzen gezierten Tüllkragen. Unter den ungefähr 1768 aufkommenden Kleidermoden »*Caraco*«, »*Circassienne*«, »*Polonaise*«, »*levite*«, »*chemise*« besteht die »*Polonaise*« aus gestreiftem indischem Taffet, »*garnie de gaze unie*«, also mit ganz ungemustertem Dünnstoffe (Goncourt a. a. O., S. 258).

Die sich in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts in Frankreich und weiter in ganz Europa verbreitende Anglomanie begünstigt dann vor allem die über England eingeführten indischen Muslins und drängt die Spitzen noch mehr zurück. Schon die »*Mémoires chronologiques pour servir à l'histoire de Dieppe*« von M. Desmarquets (1785) heben diese Neigung als Hauptgrund für den Rückgang der normännischen Spitzenerzeugung hervor. Die Ursache der Aufnahme solcher fremden Stoffe lag jedoch in der allgemeinen europäischen Entwicklung sehr tief begründet.

Besonders aber der neue Modewechsel um 1780, der auch die Krinoline schwinden machte und im ganzen die größte Einfachheit verfolgte, wurde der Spitze gefährlich.

1788 gab es in Paris auch Damenhauben, die den Namen »*Union of France and England*« führten und angeblich eine Mischung französischer und englischer Spitzen darstellten. Was diese beiden Arten aber waren, können wir heute nicht mehr feststellen; wahrscheinlich haben wir uns die englische noch schmuckloser zu denken als die französische.

Aus der ganzen Änderung des Spitzen- oder vielmehr Stoffcharakters erklärt sich auch das Vordringen der Aufnähspitze (Applikationsspitze), die für große Flächen begreiflicher Weise geeigneter war, sowie die Ausbildung des Tülls und dessen maschinenmäßige Herstellung. Eine nähere Würdigung dieser Arten würde aber einerseits auf das Gebiet der Stickerei, anderseits auf das der Weberei überführen und muß daher für eine andere Gelegenheit vorbehalten werden.[18]) Erwähnt sei nur, daß

[18]) Éd. Garnier bildet in dem Aufsatze »Les Industries d'Art dans l'ancienne France, Études sur les Musées et les Collections de la Province« (L'Art 1887/I, pag. 83 ff.) eine »Spitzenpatrone« von 1780 ab; doch ist dies offenbar eine durchstochene Stickereivorzeichnung, die aber natürlich ähnliche Musterung wie die gleichzeitigen Spitzen zeigt.

die heute sogenannten »Brüssler Applikationen« (aufgenähte Klöppelblumen auf fertigem Netzgrunde, später auf Maschintüll) wohl schon Ende des 18. Jahrhunderts, angeblich sogar schon in der Zeit Ludwigs XV. (Verhaegen, S. 83) beginnen.

Nach Verhaegen fände man in alten Brüssler Applikationen nur geklöppelte, nicht auch genähte Gründe, wie Mrs. Palliser annimmt.

Seit 1784 (Palliser, S. 182) wurden in Paris nur mehr wenige Spitzen erzeugt und verbraucht, dagegen Blumen aus Binche und Mirecourt auf Maschingrund aufgenäht. Den Übergang von der Grundspitze mit Muster zum reinen Tüll bilden Spitzen in der Art des »Point de Marli«; Peuchet (Palliser, S. 193) schreibt über sie:

»On ne voit dans ces dentelles que du réseau de diverses espèces, du fond et une canetille à gros fille, qu'on conduit autour de ces fonds.«

»Man sieht in diesen Spitzen nur Netze verschiedener Form, Gründe und einen Lahn von grobem Zwirn, den man um diese Gründe führt.«

Diese Spitzenart, in Leinen und Seide ausgeführt, entstand zwischen 1760 und 1770 und ward durch zwei Jahrzehnte, besonders von Bayeux aus, in alle Welt verhandelt und dann besonders auch im Erzgebirge in großen Massen hergestellt.

Unter dem Ausdrucke »Tüll« scheint man ursprünglich eine Spitze mit vorherrschendem Netze oder vielleicht nur ein einfach geklöppeltes Netz verstanden zu haben, wie man es verwendete, um Spitzen, die in mehreren Reihen untereinander vorgestoßen waren, in den nicht gesehenen Teilen zu verbreitern; so heißt es in der französischen Enzyklopädie von 1765:

»Tulle, une espèce de dentelle commune mais plus ordinairement ce qu' on appelait entoilage.«

»Tüll, eine Art gewöhnlicher Spitze oder meist das, was man ‚entoilage' nennt.«

»*Entoilage*« war nun wohl eine einfache Spitze, wie wenigstens die folgende Erwähnung in Rechnungen der Mme. Du Barry (Palliser, S. 212) wahrscheinlich macht:

»1773. 6 au. de grande entoilage de belle blonde à poix.«

»16 au. entoilage à mouche à 11. l. 176 l.«

»1773. 6 Ellen große ‚Entoilage' von schöner ‚Blonde a poix'.«

»16 Ellen Entoilage mit Fliegen.«

Nebenbei bemerkt findet sich dort auch eine Spitze angeblich aus der Zeit Ludwigs XIV. abgebildet, die ausgesprochenes Rokoko ist.

In einer Kalender-Notiz von 1771 (vgl. Mme. Laprade a. a. O., S. 215) heißt es:

»Il y a encore à Tulle une industrie qui fournit de l'occupation aux filles d'une classe plus relevée: c'est les dentelles et surtout le réseau ou filet connu sous le nom de point de Tulle.«

»Es gibt in Tulle noch eine Industrie, die den Mädchen der besseren Klasse Beschäftigung bietet: das sind die Klöppelspitzen und vor allem das Netz oder Filet, das unter dem Namen Point de Tulle bekannt ist.«

Dann heißt es weiter: »Bisweilen verkauft man dieses Netz (filet) ohne irgend weitere Bearbeitung; meistens stickt man aber darauf Spitzenmuster, die auf diesem Untergrunde ausgebreitet werden. Und da seit einiger Zeit der Gebrauch der Spitzen mehr allgemein geworden ist, befleißt man sich in Tulle, auf die Netze einfachere und geschmackvollere Muster (des dessins plus simples et d'un meilleur goût) zu sticken, sei es für Herrenmanschetten oder sei es für Damencoiffuren.«

Man sieht auch, was jetzt als »geschmackvoller« galt. Im Jahre 1772 heißt es dann im »Anuaire du Bas Limousin« (a. a. O., S. 216): »Es gibt in Tulle seit langem eine besondere Industrie, die den Bürgermädchen Beschäftigung bietet; das ist das Netz aus flandrischem Faden oder das gestickte Filet (le réseau de fil de Flandres ou filet rebrodé), das unter dem Namen Point de Tulle bekannt ist.« 1811 wird dann erwähnt, daß viel »plissé de Tulle« verwendet wurde. Nach dem »Dictionnaire patois« des Abbé Beronie (1821) wurde diese einfache Spitzenart vor damals 50 Jahren allgemein gearbeitet, später aber durch Maschinarbeit ersetzt. Diese soll nach vergeblichen englischen und französischen Versuchen vom Jahre 1788 (Laprade, a. a. O., S. 265), denen übrigens schon deutsche vorhergingen, zuerst 1818 in Calais gelungen sein. Daß der Name »Tüll« dann auf diese Maschinarbeit übergeht, ist nach dem Angeführten wohl begreiflich.

Aber auch schon die spätere Valenciennes und verwandte Spitzen sind mit ihren spärlich verstreuten Blumen, Rosetten, Sternen u. a. eigentlich nur mehr geschmückter Dünnstoff. Insbesondere der in der Normandie hergestellte und schon 1785 erwähnte »*Point à la vierge*« (Palliser, S. 190) besteht in der Hauptsache bereits nur mehr aus einem Netzgrunde mit ganz einfachen Rosetten.

Auch in der Nähspitze war übrigens schon in der Mitte des 18. Jahrhunderts die Vorliebe für größere Netze hervorgetreten und hatte zu einer technischen Vereinfachung ihrer Herstellung geführt, zunächst an-

scheinend in Argentan, warum man dann die Spitzen mit bloß »gewickeltem« Netze als »point d'Argentan« bezeichnet.[19])

Auch die Vorliebe für geklöppelte Seidenspitzen, sogenannte Blonden, ist für diese Spätzeit bezeichnend. Die älteren Seidenspitzen wurden, wie bereits gesagt, aus Fäden in der natürlichen Farbe hergestellt und daher *»blondes«*, *»écrues«* und nun auch *»nankins«* genannt. Schwarze Seidenspitzen, deren Material in Lyon gefärbt wurde und die besonders für den Kleiderbesatz beliebt waren, hießen *»grenadine«*, wohl in Anlehnung an die in Spanien seit langem üblichen schwarzen Spitzenschleier.

Schon 1755 war in England der Bedarf an Blonden, der meist von Frankreich aus gedeckt wurde, so groß, daß die Mechler Spitzenerzeugung, wie ein Mr. Calderword berichtet (Palliser, S. 104), darunter gewaltig litt. Bei manchen Seidenspitzen, wie den *»blondes de Caen«*, waren Grund und Blumen aus verschiedener Seide hergestellt; wirklich bunte Seidenspitzen gehören aber doch zu den größten Ausnahmen und sind, wie ein Stück im Geschmacke Louis-XVI im Österreichischen Museum, nur als Kleiderbesatz und eine Art Posamenterie zu erklären.

Tüll und Blonden führen uns bereits in den ausgebildeten Klassizismus, den wir als Direktoire, Empire usw. zu bezeichnen pflegen.

Ein Bildnis des George Washington von Gilbert Stuart in der National-Portrait-Gallery zu London zeigt Jabot und Armkrause aus bloßem Dünnstoffe; besonders charakteristisch für den Geschmack des ausgesprochenen Klassizismus ist aber das Bildnis der Mrs. Mark Currie von George Romney in derselben Sammlung: ein weißes Kleid mit rosa Gürtel und Maschen, ein doppelter weißer Kragen, aber bloß gefältelt.

Das Bildnis der Baronin Krüdner und ihrer Tochter von Angelika Kaufmann im Louvre (Nr. 2722) zeigt Spitzenbesätze auf dem klassizistischen weißen Kleide. Spitzenkragen — natürlich im späten Stile — trugen auch noch die Mitglieder des Direktoriums (1795—1799), und das Bildnis Napoleons im *»Grand Costume du Sacre«* (2. Dezember 1814) von Gérard zeigt noch Spitzen an Hals und Armen, ebenso das hier

[19]) Vgl. Mme. de Laprade (nach Lefébure), S. 108, Anm. 1: »Argentan trouva une simplification à l'exécution de la grande maille. Au lieu de faire la bride bouclée au point de boutonnière (Knopflochstich), les ouvrières d'Argentan firent la bride tortillée (gewickelt), c'est-à-dire que le fil de tracé, ou couchage de cette maille, est simplement recouvert d'un autre fil, tortillé outour, qui n'est bouclé qu'une fois à chaque angle pour maintenir le tout.«



Abb. 60. Bildnis Jérôme Bonapartes, Königs von Westphalen (1807 1813), gezeichnet von F. Kinson, gestochen von J. G. Müller.

(Abb. 60) wiedergegebene Bildnis Jérôme Napoleons; zur allgemeinen männlichen Tracht gehörten sie aber schon in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts nicht mehr.

Dagegen machte Marie Luise zu ihrer Vermählung große Spitzenbestellungen.

So wie ja die ganze sogenannte Empirekunst mit ihrem ausgesprochenen architektonischen Antikisieren eigentlich nur beschränkte Bedeutung hatte, und in Wirklichkeit meist ein immer schlichter werdender Louis-XVI-Geschmack und ein naturalistischer Nachklang des Rokokos in den Biedermeierstil und in den reinen Naturalismus überführten, so findet man auch in den Spitzen eigentlich sehr selten ausgesprochene Empiremuster, wie etwa in der Krawatte auf Abb. 61 oder das Stück auf Tafel 96 c.

Häufig wurden nun aber Damenkleider, Mantillen und ähnliches als Ganzes spitzenartig behandelt. Übrigens begünstigte auch dies die Applikation, da man so beliebig große Stücke, wie sie auch als Schals und Brautschleier üblich wurden, herstellen konnte. So wie Kopf- und Halstuch, Krawatte, Schärpe, so wurden nun auch die genannten Stücke oft ihrer ganzen Ausdehnung nach so leicht und duftig als nur möglich gehalten. Man faßt sie jetzt als Gegenstände auf, denen ver-



Abb. 61. Bildnis Napoleons I., gezeichnet von S. Tofanelli, gestochen von Raphael Morghen.

möge ihrer Bestimmung im ganzen der Anspruch auf Leichtigkeit zukommt.

Natürlich verliert dadurch, daß der ganze Stoff leicht und duftig geworden ist, die Forderung, die Enden als Übergang vom Vollen ins Leere zu behandeln, eigentlich ihre Berechtigung; damit geht wieder eine Grundlage der Spitze verloren. Indem sich ihre Eigenschaften auf den ganzen Stoff ausbreiten, verliert sich die Begründung ihres Sonderdaseins. Im Gegenteile man wird große leichte Flächen lieber etwas kräftig einsäumen, um sie nicht überhaupt künstlerisch formlos zu machen.

So sind denn auch die Streublumenmuster aus der späten Zeit des Louis-XVI-Stils mit ihren festumrandeten Zacken, wie auf Tafel 96, tatsächlich oft mehr Verstärkungen der Stoffe nach außen hin, als Auflösungen.

Bezeichnend hiefür ist ein, allerdings etwas späteres Beispiel, das 1806 geschabte Bildnis des Rutger Jan Schimmelpeninck von C. H. Hodges; hier wird eine tüllartige, getupfte, unten geblümte Halsbinde mit festumnähten Zacken abgeschlossen, so daß die »Spitze« im wörtlichen Sinne wohl geblieben ist, im Wesen sich aber in das Gegenteil des bisher Besprochenen umgewandelt hat.

Wir sind somit an das Ende der großartigen Entwicklung einer Kunstform gelangt.

Die Spitze hat sich ausgelebt; ihren eigentlichen Boden, die Wäsche, hatte sie, wie gesagt, zum Teile schon früher verlassen; nun hatte sie dadurch, daß sie ihr Wesen auf den ganzen Stoff übertrug, ihr Einzeldasein verloren. Dazu kam die allgemeine, vielfach überhaupt kunstfeindliche Entwicklung der europäischen Bildung.

Insbesondere die Spitzen waren eine Zeitlang verpönt; sie galten der Revolutionszeit als Kennzeichen der eben überwundenen Periode. Man verbrannte sie oder verschenkte sie an Dienstleute. Eher erhielten sie sich noch auf dem Lande — so stammt ja auch die hübsche Spitzensammlung des Hamburger Kunstgewerbemuseums zum größten Teile aus Bauernbesitz der umliegenden Gegend.

Die Revolution hatte begreiflicherweise auch sonst vielfach vernichtend auf die Spitze gewirkt. Die Industrien von Sedan, Aurillac, Murat, Dieppe usw. litten furchtbar, verschwanden zum Teile völlig. Die Erzeugung der »Valenciennes« übersiedelte fast ganz nach Belgien. Die Erzeugung von Argentan war 1810 zu Ende; selbst Le Puy (Auvergne), das seit zwei Jahrhunderten und länger geblüht hatte, verlor außerordentlich. Nur Arras, das aber hauptsächlich Spitzen in der Art gemusterten Tülls erzeugte, erreichte gerade 1804—1811 seine höchste Entwicklung.

Weniger scharf scheint der Einschnitt in die Industrie außerhalb Frankreichs gewesen zu sein; wenigstens hören wir, daß in Böhmen um 1800 noch 60.000 Spitzenarbeiterinnen, wenn auch nicht das ganze Jahr über, Beschäftigung fanden.

Nach der Wiederkehr geordneterer Zustände suchte Napoleon, wie auf allen Gebieten, so auch hier wieder an die Überlieferung anzuknüpfen; er selbst trug, wie gesagt, bei seiner Krönungsfeierlichkeit Spitzen. 1811 wurde in Alençon ein Zeichenprofessor für Spitzenmuster von Staats wegen angestellt.

Eine wirkliche Wiederbelebung fand aber doch erst unter dem rückgekehrten Königtume statt, das ja überall das Alte aufnahm und das Rokoko, allerdings wesentlich umgeformt, neuerdings in den Vordergrund rückte.

In den Niederlanden brachten auch die Jahre 1815—1817 infolge der politischen Ereignisse schwere Schädigungen. Von 1819 an machte sich besonders auch die mechanische Tüllfabrikation Frankreichs als gefährlicher Gegner geltend. Seither wird der »point de Bruxelles et d'Angleterre« als Applikation auf Maschintüll hergestellt. Bis 1830 führte er den Namen »application d'Angleterre« (Verhaegen, a. a. O., S. 144).

Nach dem Uni-Maschintüll beginnt dann seit 1837 die gemusterte Maschinspitze und droht die Klöppelarbeit vollkommen zu vernichten. Tafel 100 zeigt verschiedene Maschinspitzen, an denen man das Hervortreten der parallelen Kettenfäden als Kennzeichen bemerken kann.

Trotz der Maschinspitze stieg die belgische Industrie, die besonders in den Klöstern gepflegt wurde, seit den vierziger Jahren wieder. Im allgemeinen erhielt sich immer die »Valenciennesspitze« bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts am besten; gegen 1851 wird aber auch sie durch die Maschinarbeit sehr bedroht.

Wie bereits gesagt, wird die »Valenciennes« im 19. Jahrhunderte meist mit schräggestelltem (zopfartig geflochtenem) Quadratnetz hergestellt, das als luftiger gilt als das ältere. Natürlich ist der Name jetzt nur mehr Typus- nicht Herkunftsbezeichnung.

Schon seit 1833 wird in den meisten Spitzen der Leinenfaden durch den Baumwollfaden, der billiger, leichter zu verarbeiten und weniger brüchig ist, ersetzt; doch verliert die Spitze damit auch viel von ihrem früheren, wenn man so sagen darf, reinen Charakter.

Technisch entwickelte man besonders das seit dem Rokoko übliche Schattieren weiter, auf das man insbesondere unter dem erwähnten

staatlichen Lehrer zu Alençon durch Wechsel von dichten und mehr lockeren Schlingstichen bedacht war, ein Verfahren, das dann vor allem seit 1855 durch Baumé in Bayeux immer naturalistischer ausgestaltet wurde. Die Spitze von Chantilly, besonders auch die so bezeichnete schwarze Seidenspitze, suchte durch Darstellung ganzer Blumensträuße und Halbtöne zu wirken; diese Art wurde übrigens seit 1835 vor allem in Caën und Bayeux und dann in Belgien gearbeitet. Ihr Gebrauch (oft allerdings in Maschinimitationen) erhielt sich bis gegen 1870.[20])

Außer den rein naturalistischen Mustern waren die vereinfachten späteren Rokoko- und Louis-XVI-Muster nie aus der Mode gekommen.

Belgien und Nordfrankreich waren, wie gezeigt, die Hauptländer der Erzeugung, daneben für die billige Klöppelspitze die beiden Hänge des Erzgebirges in Sachsen und Böhmen. Auch in Böhmen, wo die Spitzenmaschinen 1831 eingeführt wurden, ging nun die Zahl der Arbeiterinnen sehr zurück; am besten hielt sich im allgemeinen noch die Erzeugung der Blonden.[21]) Seit der großen Hungersnot von 1830 wurde auch in Irland die Spitzenerzeugung gepflegt, meist aber als Häkelarbeit, die jedoch nur weniger solide und klare Ausführung erlaubt (vgl. Tafel 99).

Von neueren englischen Spitzen wären allenfalls noch die Honiton-, die Carrick-ma-cross- und die Limerick-Spitzen zu erwähnen. Die erstgenannten, die schon etwas weiter zurückreichen, sind fein geklöppelte, aber nicht gerade selbständige, Arbeiten; die Limerick-Spitze ist eine seit dem Jahre 1829 nachweisbare tambourierte Arbeit auf Maschintüll, Carrickmacross eine etwa gleichzeitig auftauchende Art von Applikationsspitze (aus geschnittenem dünnen Stoffe) auf Maschingrund.[22])

Wirklich überwunden wurde die große, durch die Maschinspitze herbeigeführte, Krise erst durch den großen Spitzenbedarf, den das zweite Kaiserreich herbeiführte. Besonders das Vorbild der Kaiserin Eugenie wirkte hier viel; Alençon nahm durch ihre Fürsorge einen ganz ungeahnten Aufschwung, aber auch die Normandie und andere Stätten der alten Erzeugung. Daneben hatte immer Belgien, mit Brüssel als Mittelpunkt des Spitzenhandels, eine hervorragende Stellung inne;

[20]) Mme. de Laprade hebt auf S. 189 hervor, daß auch sie in keiner Schriftquelle des 17. oder 18. Jahrhunderts die Chantillyspitze erwähnt gefunden habe.

[21]) Über die Spitzenerzeugung des Böhmerwaldes hat Josef Blau in der »Zeitschrift für österreichische Volkskunde«, 1905, eine bemerkenswerte Untersuchung erscheinen lassen. Sie enthält besonders auch die alten volkstümlichen Bezeichnungen. — Beiläufig bemerkt sind in der volkstümlichen Erzeugung der Spitze auch viele Knaben beschäftigt.

[22]) In der »Daily Mail« vom 15. September 1905 haben wir übrigens einen Aufsatz gefunden mit der bedenklichen Überschrift: »Decline of Honiton Lace. Will the making of it become extinct?« (Verfall der Honiton-Spitze. Wird ihre Erzeugung enden?)



Abb. 62. Brüssler Spitze aus dem Nachlasse weiland Ihrer Majestät der Kaiserin Elisabeth; kombinierte Arbeit aus dem 3. Viertel des 19. Jahrhunderts. (Von der Wiener Spitzen- und Porträtausstellung des Jahres 1906.)

Böhmen und Sachsen lieferten fortdauernd die billige Ware, meist in Anlehnung an die Ausläufer des Rokokos und an die naturalistische Spitze der westlichen Länder.

Jedenfalls ist nicht zu leugnen, daß auch innerhalb des Naturalismus reizvolle Werke geschaffen wurden (Abb. 62); es gibt eben in jeder Richtung Gutes und Schlechtes.

Sehr verwirrend und oft irreführend sind die modernen Spitzenbezeichnungen, von denen einige, wie »Cluny«, schon (auf S. 83, Anm. 11) erwähnt wurden. Unter »Duchesse« versteht man geklöppelte Blumenspitzen mit Stegen, während die »Bruges« die Blumen aneinandergesetzt zeigen.[23])

Die Brüssler Nähspitze wird kurzweg der »point à l'aiguille« oder später auch »point gaze« (»point de gaze«) genannt, wenn das ganz feine sechseckige Netz, wie bei den alten Spitzen, gleichzeitig mit den

[23]) Auch versteht man unter »flandrischer Guipure« oft flache, geklöppelte Barockspitzen mit Verbindungsstegen, unter »Brabanter Guipure« solche ohne Stege, mit leeren Zwischenräumen. Es widerspricht dies allerdings den älteren Bezeichnungen, wie z. B. die in der Anmerkung auf S. 97 angeführte Stelle aus Savary beweist, wo gerade die Art ohne Stege als flandrisch bezeichnet wird.

Blumen genäht ist. Als »point d'Angleterre« bezeichnet man die Brüsseler Arbeiten aus geklöppelten Blumen mit genähten Stegen. Bei den Brüssler Applikationsspitzen (»application des Bruxelles«) ist heute der handgemachte Grund durch den Maschintüll wohl ganz verdrängt.

Sehr viel wurde und wird in kombinierten Techniken (»dentelle mélangée«) gearbeitet.

Übrigens ist Brüssel selbst in der Erzeugung des »point à l'aiguille« allmählich durch die ländlichen Orte in der Gegend zwischen Gent, Oudenaarde, Grammont, Alost und Termonde zurückgedrängt worden und nur im Handel herrschend geblieben.

Um 1870 hatte man, der Zeitströmung entsprechend, in England und Schweden und insbesondere in Venedig und Wien begonnen, die alten Spitzenformen wieder zu beleben; besonders die lebhafte Fürsorge der jetzt verewigten Kaiserin Elisabeth und der jetzigen Königin-Witwe Margarita gereichten Wien und Venedig zu hohem Vorteile. Frankreich und Belgien verharrten dagegen trotz hoher technischer Vollkommenheit in ziemlich geistloser Routine.

Seit den siebziger Jahren wendet sich übrigens die öffentliche Teilnahme auch wieder den seit Alters volkstümlich weiterlebenden älteren Spitzenarbeiten zu, wie wir sie in Schleswig, Dänemark, Skandinavien oder bei den Slawen, in Dalmatien, Spanien, Südamerika (Solspitze) und sonst (zum Teile bunt) finden. Auf einige dieser Arten mußte ja schon früher hingewiesen werden.

Anderseits wurden auch an einigen Orten, wie Malta, ältere Überlieferungen dem modernen Geschmacke entsprechend umgebildet; an anderen Orten, wie in China oder auf den Philippinen, wurde die Spitzenarbeit durch Klöster und auf anderem Wege wohl nur wegen der dort brachliegenden und billigen Arbeitskraft und mit Rücksicht auf den Handel nach Europa und Amerika verbreitet.

Inzwischen ist übrigens der »echten« Spitze, wozu man heute auch schon die Applikationen auf Maschintüll rechnet, in der sogenannten Luftstickerei, wie sie vor allem zu St. Gallen in der Schweiz ausgeübt wird, besonders für stärkere Muster ein neuer Wettbewerb erstanden. Zu der Bevorzugung der Nachahmungen, die selbst sonst vornehme Damen heute nicht mehr scheuen, trägt jedenfalls die rasch wechselnde Kleidermode mit der sich immer ändernden Verwendung der Spitzen bei. Diese haben eben ihren ursprünglichen Boden, die Wäsche, verlassen und sind zu einem äußerlich angehefteten Flitter herabgesunken. Dazu will man aber kostbare Stücke nicht zerschneiden lassen.

Vor einem Jahrzehnte suchten Georges Robert und Felix Aubert in Courseulles-sur-Mer eine bunte Spitze herzustellen und dadurch nicht nur Neues zu schaffen, sondern auch dem gefährlicheren Wettbewerbe der Maschinarbeit entgegenzutreten. Wir glauben aber, daß die bunte Spitze nicht die Rettung herbeiführt. Wenn eines aus der ganzen Entwicklung der Spitze klar geworden ist, so ist es jedenfalls der Umstand, daß die Farbe mit dem Wesen der verfeinerten Kulturspitze unverträglich ist; denn durch die Farbe geht gerade der eigentümlichste Reiz, der des Duftigen und Durchbrochenen, so ziemlich verloren.

Sollte unser Bedürfnis nach Farbe und Farbenrausch tatsächlich wieder einmal so groß werden, wie es im Mittelalter war oder im Oriente und in manchen Volksschichten heute noch ist, dann ist es mit der Spitze überhaupt vorbei.

Aber wir glauben, daß das nicht so bald eintreten wird; noch haben wir eine Kultur klaren Verstandes, gezügelten Vorstellungslebens, gebändigter Phantasie, noch haben wir Sinn für Form und Material.

Wir meinen, es war darum auch der richtigere Weg, den Wien, gleichfalls vor einem Jahrzehnte, betreten hat, nämlich die echte weiße Spitze mit einer neuen Formenwelt unserer Zeit zu beleben. Der große Erfolg, den die österreichischen Arbeiten auf der Pariser Weltausstellung von 1900 errungen haben, hat diesen Bestrebungen, wenn sie natürlich im Einzelnen auch nicht immer das Höchste erreicht hatten, recht gegeben.

In dem Einführen neuer Blumenmotive, das an manchen Orten versucht wurde, können wir allerdings keine neue Stilentwicklung erkennen; doch muß anerkannt werden, daß außer den erwähnten Bestrebungen in Wien auch in Sachsen und an anderen Orten der Spitzenerzeugung die Alleinherrschaft der Routine gebrochen zu sein scheint.

Wir wollen die Berechtigung der Maschinarbeit auch auf dem Spitzengebiete nicht leugnen. Aber unser Auge muß so geschult werden, das wir unvollkommene Nachahmung dessen, was nur die Hand vollendet zu schaffen vermag, nicht dulden.

Es muß eine reinliche Scheidung vor sich gehen, von der dann beide Teile gewinnen werden. Die Maschine muß sich über die bloße Imitation erheben und das schaffen, was sie besser und leichter erzeugen kann als die Hand; die Hand muß aber wieder das erobern, was nur sie edel und in wirklicher Vollendung zu leisten vermag, und sie wird sich durchsetzen, mögen die wirtschaftlichen Verhältnisse heute auch nur

einfachere Arbeiten gestatten. Diese brauchen darum nicht weniger rein und vornehm zu sein.

Wir werden zufrieden sein, wenn es uns gelingt, durch die Aufforderung zu näherer Betrachtung unseres Kunstzweiges hiebei mitzuwirken.

Der heilige Franz Régis, der Patron der Spitzenarbeiter, tröstete die durch das Gesetz von 1640 an den Bettelstab gebrachte Bevölkerung der Auvergne mit folgenden Worten: »*Ayez confiance en Dieu; la dentelle ne périra pas.*« — »*Habt Vertrauen in Gott; die Spitze wird nicht untergehen.*« Sicherlich nicht, wenn der Geist der Renaissance und der Sinn für das Echte wach in uns bleibt, und das scheint ja der Fall. Und fürwahr, die Spitze ist die schönste Blüte dieses Geistes.



Abb. 63. Geklöppelter Spitzenkragen, Wien 1899.

ALPHABETISCHES INHALTSVERZEICHNIS.


A
S

SH-E22067

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DER SPITZE

MIT BESONDERER RÜCKSICHT AUF DIE SPITZEN-SAMMLUNG DES K. K. ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS FÜR KUNST UND INDUSTRIE IN WIEN

VON

DR. MORIZ DREGER

TAFELBAND MIT 100 TAFELN IN LICHTDRUCK
ZWEITE, UMGEARBEITETE UND VERMEHRTE AUFLAGE

WIEN 1910
VERLAG VON ANTON SCHROLL & Co.

ERGÄNZUNGEN UND BERICHTIGUNGEN ZUM TAFELBANDE

Zu Tafel 62, 63 a.: Der Kragen war ursprünglich vielleicht Rand einer Taufdecke.

Zu Tafel 92, 93 a.: Der ursprünglich wahrscheinlich untere Rand erscheint hier irrtümlicherweise oben.

DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN



1/2 d. w. Grösse

LEINEN-DECKE MIT STICKEREI UND SPITZE AUS BUNTER SEIDE, ORIENTALISCH

UM 1800



a ½ d. w. Grösse

LEINEN-DECKE MIT STICKEREI UND SPITZE AUS BUNTER SEIDE, ORIENTALISCH

UM 1800

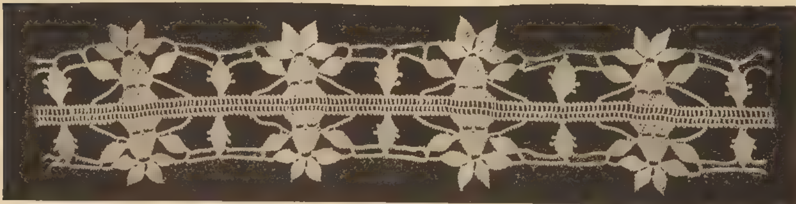


b über ¼ d. w. Grösse

NÄHSPITZE AUS WEISSER SEIDE, ALBANESISCH



a — 1/3 d. w. Grösse



b — 1/3 d. w. Grösse

SOG. SMYRNA- ODER ARMENISCHE SPITZEN, AUS WEISSER SEIDE GENÄHT, KLEINASIEN

DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS



a 1/2 d. w. Grösse

WEISSSTICKEREI MIT DURCHBRUCH UND MIT GENÄHTEN ZACKEN, ITALIENISCH

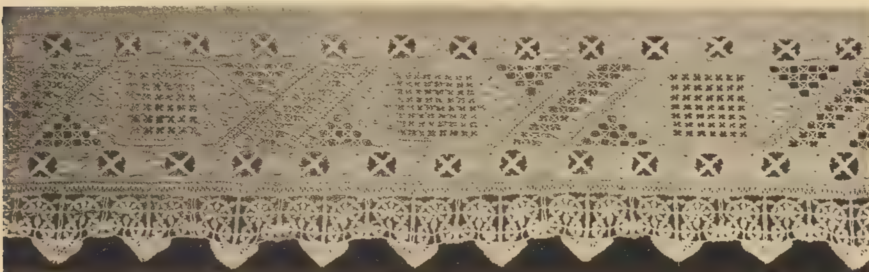
MITTE ODER 2. HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS



b 2/5 d. w. Grösse

WEISSSTICKEREI MIT DURCHBRUCH UND ANGESETZTEN QUASTEN, ITALIENISCH

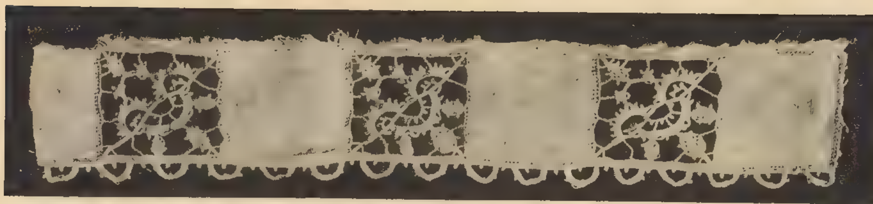
MITTE ODER 2. HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS



c 1/5 d. w. Grösse

WEISSSTICKEREI MIT DURCHBRUCH UND KLÖPPELSPITZE

ÄLTERE CYPRISCHE ARBEIT



a ungefähr 2/5 d. w. Grösse

LEINENSTICKEREI (PUNTO TAGLIATO) MIT NAHZACKEN, ITALIENISCH
16. JAHRHUNDERT



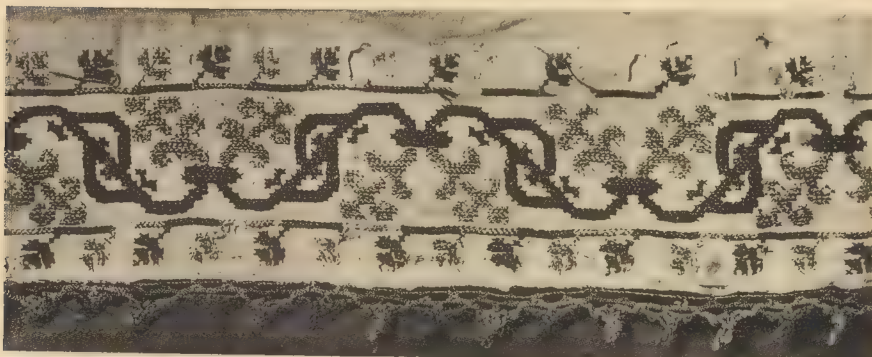
b ungefähr 2/5 d. w. Grösse

PUNTO-TAGLIATO-STREIFEN MIT NÄHZACKEN, ITALIENISCH
16. JAHRHUNDERT



c 1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE
16. JAHRHUNDERT



d 1/2 d. w. Grösse

SEIDENSTICKEREI (GRÜN, GELB UND LILA) AUF LEINEN
MIT SEIDENER KLÖPPELSPITZE (GRÜN UND LILA)
16. JAHRHUNDERT



a gegen $^{1}/_{2}$ d. w. Grösse

ÄRMEL, LEINENSTICKEREI MIT DURCHBRUCH
UND GENÄHTEN ZACKEN, ITALIENISCH
16. JAHRHUNDERT (ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS ?).



b etwas unter d. w. Grösse

NÄHZACKE MIT SCHWARZEN GLASPERLEN
(ALS AUGEN), VENEZIANISCH
16. JAHRHUNDERT



etwas über ½ d. w. Grosse

ZACKEN UND KRAGEN — RETICELLA — GENÄHT, ITALIENISCHE ART

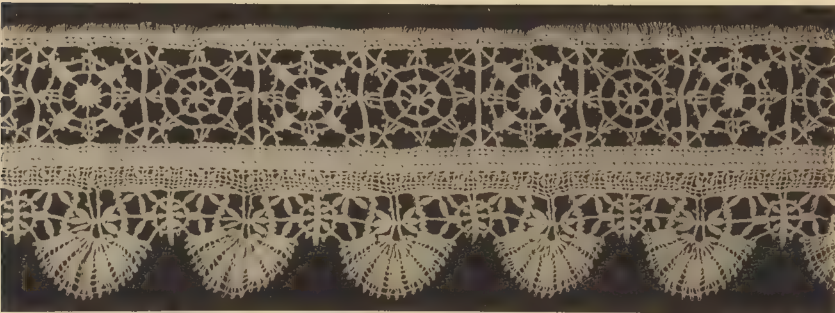
16. JAHRHUNDERT



a 1/3 d. w. Grösse

NÄHSPITZE — RETICELLA — ITALIENISCH

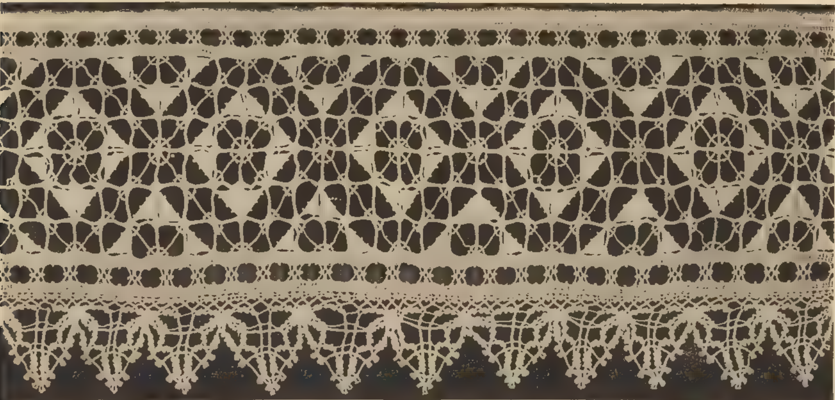
16. BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



b 1/3 d. w. Grösse

DURCHBRUCHARBEIT MIT KLÖPPELBESATZ, ITALIENISCH

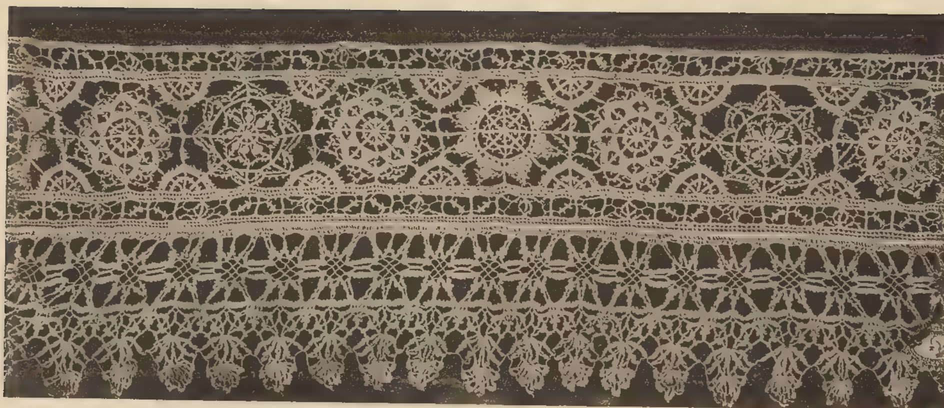
16. BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



c 1/4 d. w. Grösse

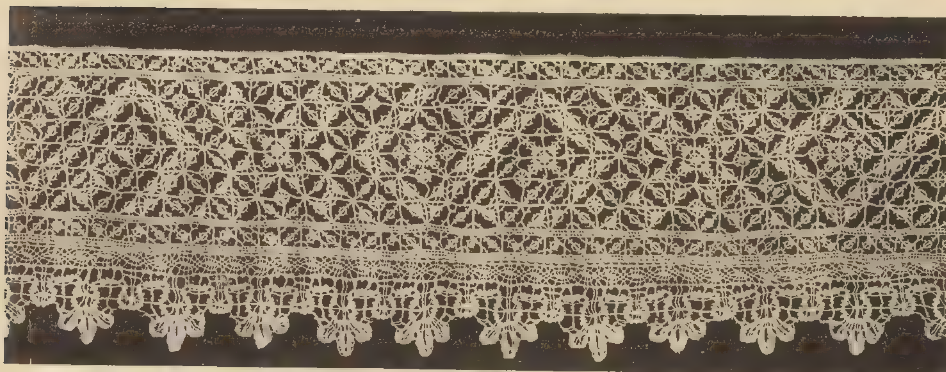
DURCHBRUCHARBEIT MIT KLÖPPELBESATZ, ITALIENISCH

16. BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



a 1/2 d. w. Grösse

NÄHARBEIT — RETICELLA — MIT KLÖPPELBESATZ, ITALIENISCH
16. BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



b 1/3 d. w. Grösse

NÄHARBEIT MIT KLÖPPELBESATZ, ITALIENISCH
16. BIS ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



3/4 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, ITALIENISCH ODER SÜDDEUTSCH

(UNTEN KLÖPPELRAND) 16. JAHRHUNDERT



1/4 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, WAHRSCHEINLICH SPANISCH

17. JAHRHUNDERT



KRAGEN, DURCHBRUCHARBEIT
UM



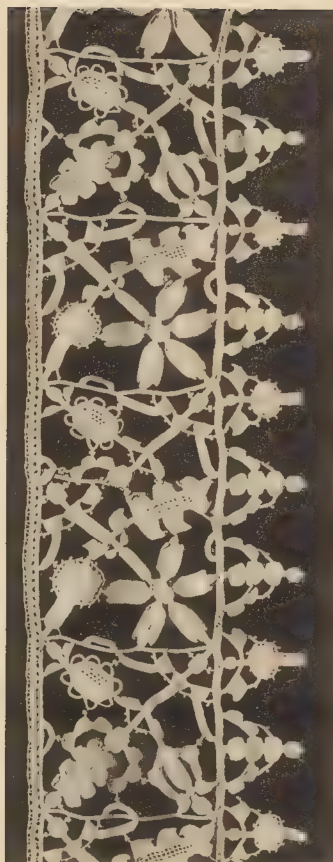
gegen 1/3 d. w. Grösse

, MIT NÄHBESATZ, ITALIENISCH

1600



a 1/2 d. w. Grösse



b 1/2 d. w. Grösse

NÄHSPITZEN, ITALIENISCH

16. JAHRHUNDERT



1/5 d. w. Grösse

DURCHBRUCHARBEIT MIT THEILWEISE GEKLÖPPELTEM BESATZE

16. JAHRHUNDERT

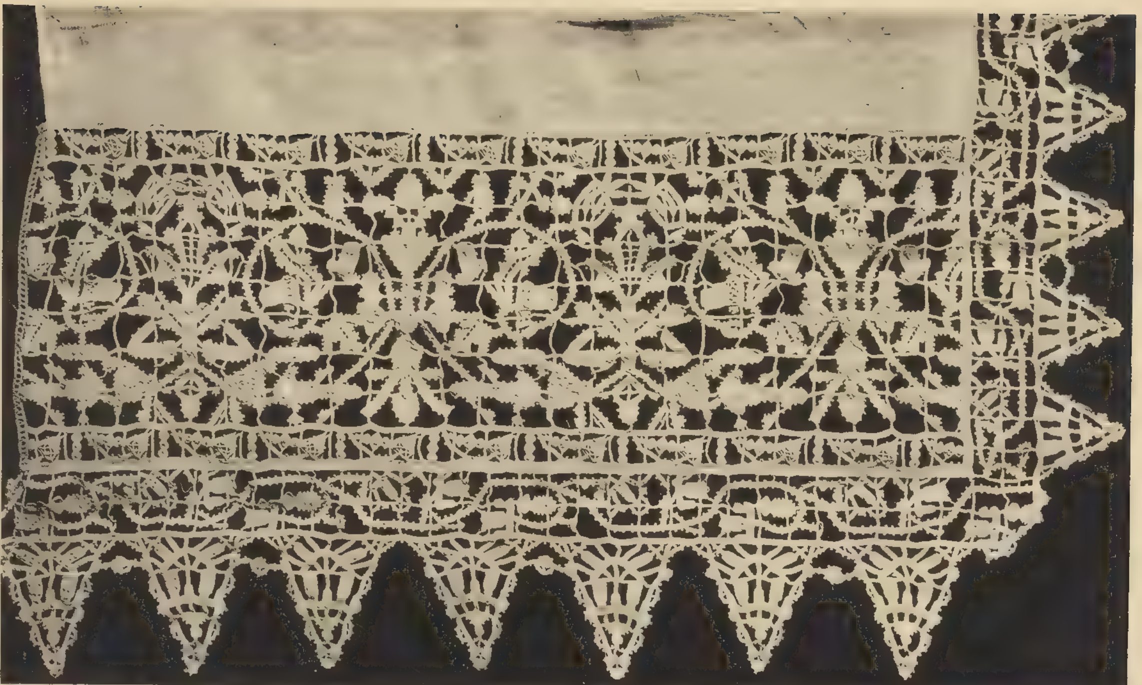
Die Stücke gehören ursprünglich nicht zusammen



$^1/_5$ d. w. Grösse

NÄHSPITZE — KISSENRAND — ITALIENISCH

16. JAHRHUNDERT



1/4 d. w. Grösse

NÄHARBEIT, BESATZ EINES ANTEPENDIUMS MIT DER AUFSCHRIFT:
ALLA BEATISSIMA VERGINE DI CANDIA . VENEZIANISCHE ART
16. JAHRHUNDERT





2/5 d. w. Grösse

NÄHSPITZEN AUS EINER GROSSEN ÄLTEREN MUSTERSAMMLUNG, WAHRSCHEINLICH SPANISCH

ENDE DES 16. UND ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS


a


b


c


d

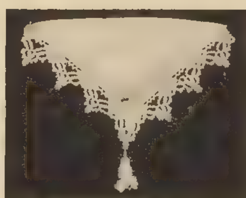

e


f


g


h

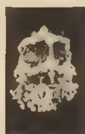

i

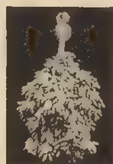

k


l


m


n


o


p

1/3 d. w. Grösse

a–*h* AUS DERSELBEN MUSTERSAMMLUNG WIE DIE STÜCKE AUF TAFEL 19

i–*p* QUASTEN, IN BOLOGNA ERWORBEN. 17. JAHRHUNDERT



1/5 d. w. Grösse

KELCHDECKE AUS BLASSROTHER SEIDE MIT SPITZENARTIGER NÄHARBEIT

Die Klöppelspitze aussen und die dunkleren Linien innen aus Gold gefertigt (vgl. Tafel 22 und 23)

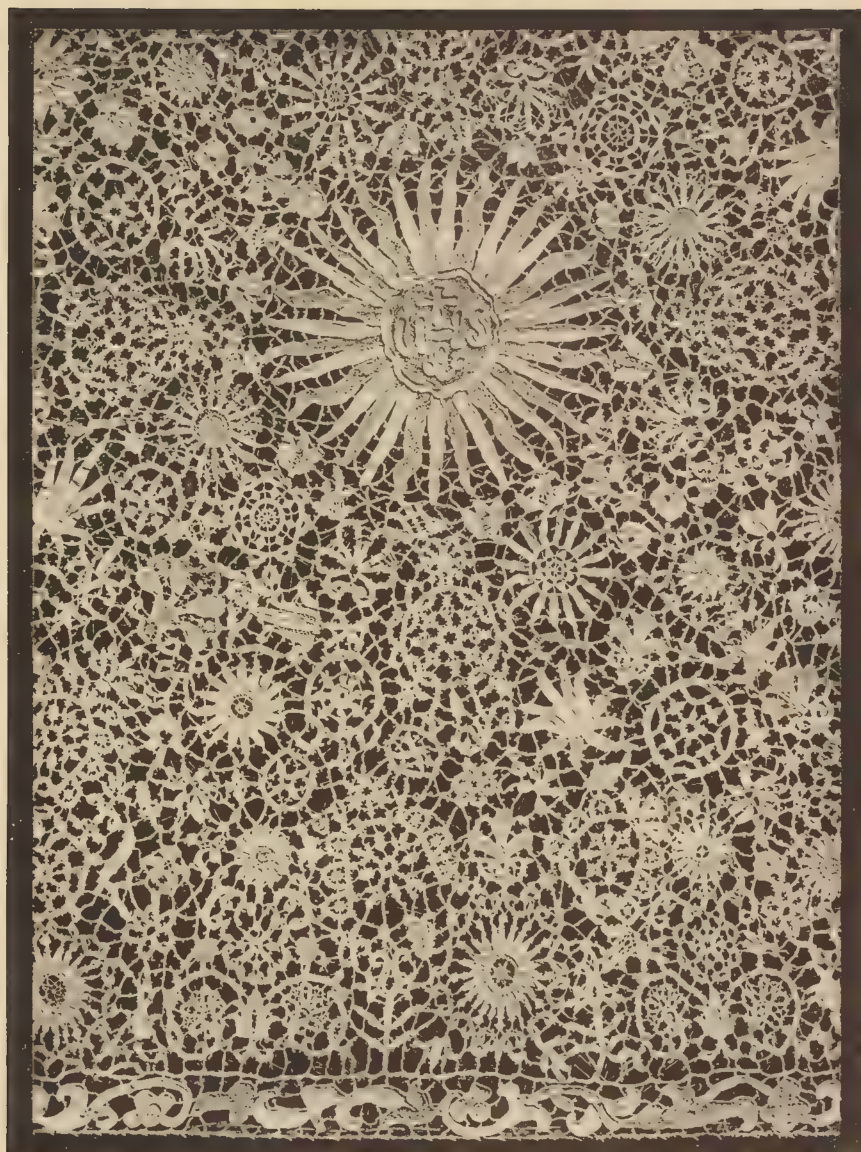
ITALIENISCH, WOHL ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS.



d. w. Grosse

KELCHDECKE, NÄHARBEIT, ANDERE SEITE DER DECKE AUF TAFEL 21

(vgl. Tafel 23)



¹/₅ d. w. Grösse

THEIL DER SPITZENDECKE AUF TAFEL 22

in grösserem Massstabe



1/3 d. w. Grösse

NÄHARBEITEN, DIE UNTERE MIT KLÖPPELZACKE, SPÄTERER RENAISSANCE-TYPUS

ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



a 1/3 d. w. Grosse

NÄHSPITZE, ITALIENISCH

ZWEITE HÄLFTE DES 16. JAHRHUNDERTS



b 1/3 d. w. Grösse

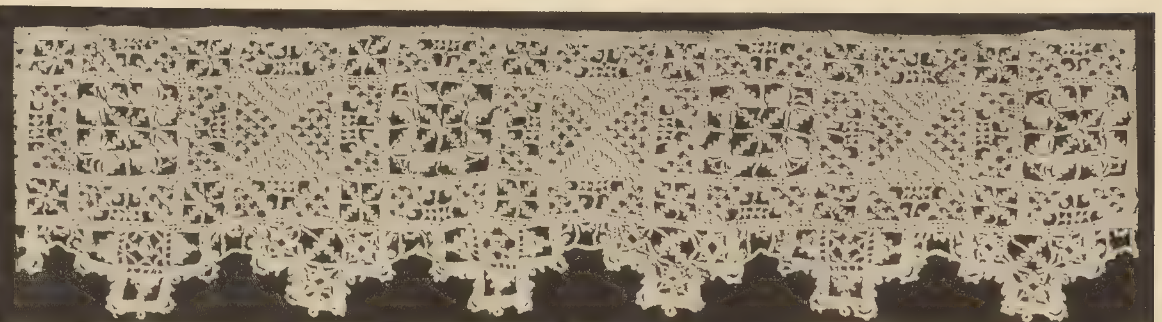
SPITZE AUS GESCHNITTENER LEINWAND, ITALIENISCH (?)

ENDE DES 16. ODER ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



a NÄHSPITZE MIT GEKLÖPPELTER LITZE, ITALIENISCH 1/2 d. w. Grösse

UM 1600



b DURCHBRUCHARBEIT, ITALIENISCH (?) 1/2 d. w. Grösse

16.—17. JAHRHUNDERT



a $^1/_3$ d. w. Grösse

NÄHSPITZE, DEUTSCH (?)

ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



b $^1/_3$ d. w. Grösse

NÄHSPITZE, SPÄTERER ITALIENISCHER RENAISSANCE-TYPUS

ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



a 1/3 d. w. Grösse



b 1/3 d. w. Grösse



c 1/3 d. w. Grösse

NÄHSPITZEN, SPÄTERER ITALIENISCHER RENAISSANCE-TYPUS

a UND *c* ENDE DES 16. ODER ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS

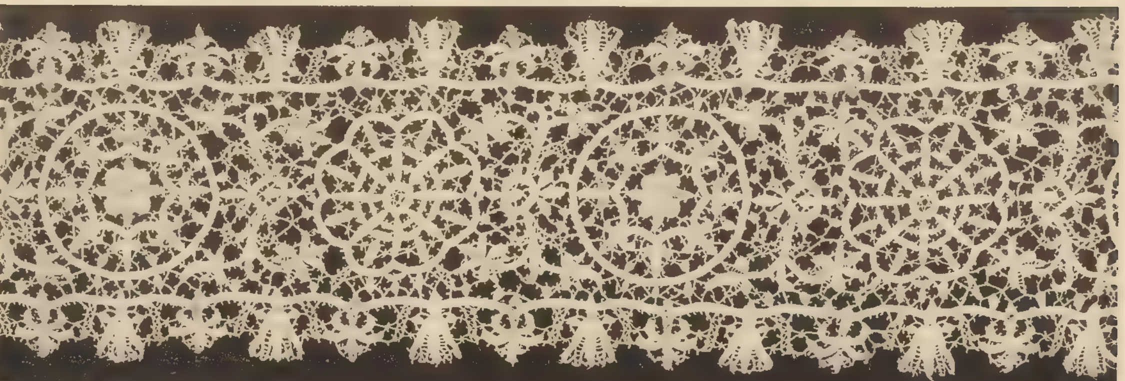
b WOHL ETWAS JÜNGER



a 1/3 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, SPÄTERER ITALIENISCHER RENAISSANCE-TYPUS

LRSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS (VGL. TAFEL 30)



b gegen [illegible] d. w. Grosse

NÄHSPITZE, SPÄTER RETICELLATYPUS, ITALIENISCH

ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



d. w. Grösse

THEIL DER NÄHSPITZE AUF TAFEL 29*a*

in grösserem Massstabe



½ d. w. Grösse

KRAGEN, GEKLÖPPELT, VIELLEICHT SPANISCH

WOHL ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



NÄHSPITZE, VENEZIANISC

ZWEITE HÄLFTE DES 16. ODER A



3/4 d. w. Grösse

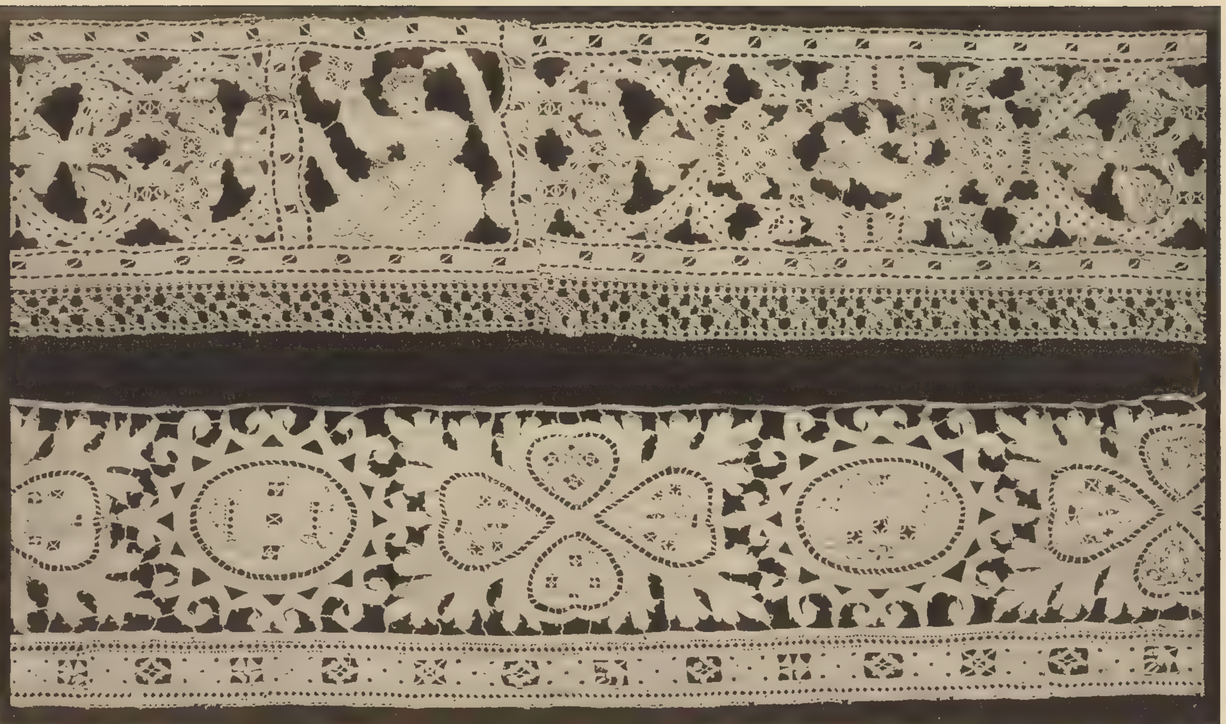
CH (ODER SÜDDEUTSCH ?)

ANFANG DES 17. JAHRHUNDERTS



JACKE IN DURCHBRUCHARBEIT MIT KLÖPPELSPITZE

ETWA MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS



2/5 d. w. Grosse

NÄHSPITZEN, SPÄTERER ITALIENISCHER RENAISSANCE-TYPUS

ENDE DES 16. ODER ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

Die untere Spitze theilweise, die obere grösstentheils aus Leinwand geschnitten



1/3 d. w. Grösse

MACRAMÉ-ARBEITEN

16.—17. JAHRHUNDERT

(das oberste Stück roth und weiss, an gleichfarbiger gewebter Borte)

a 1/6 d. w. Grösse

SOG. ECHTE SPANISCHE SPITZE, AUS GOLD UND BUNTER SEIDE
SPÄTERER RENAISSANCE-TYPUS

16.—17. JAHRHUNDERT (VGL. TAFEL 38)



b 1/3 d. w. Grosse

SOG. UNECHTE SPANISCHE SPITZE, AUS LEINEN GESCHNITTEN, MIT GOLDFADEN UMZOGEN UND MIT SEIDE BESTICKT

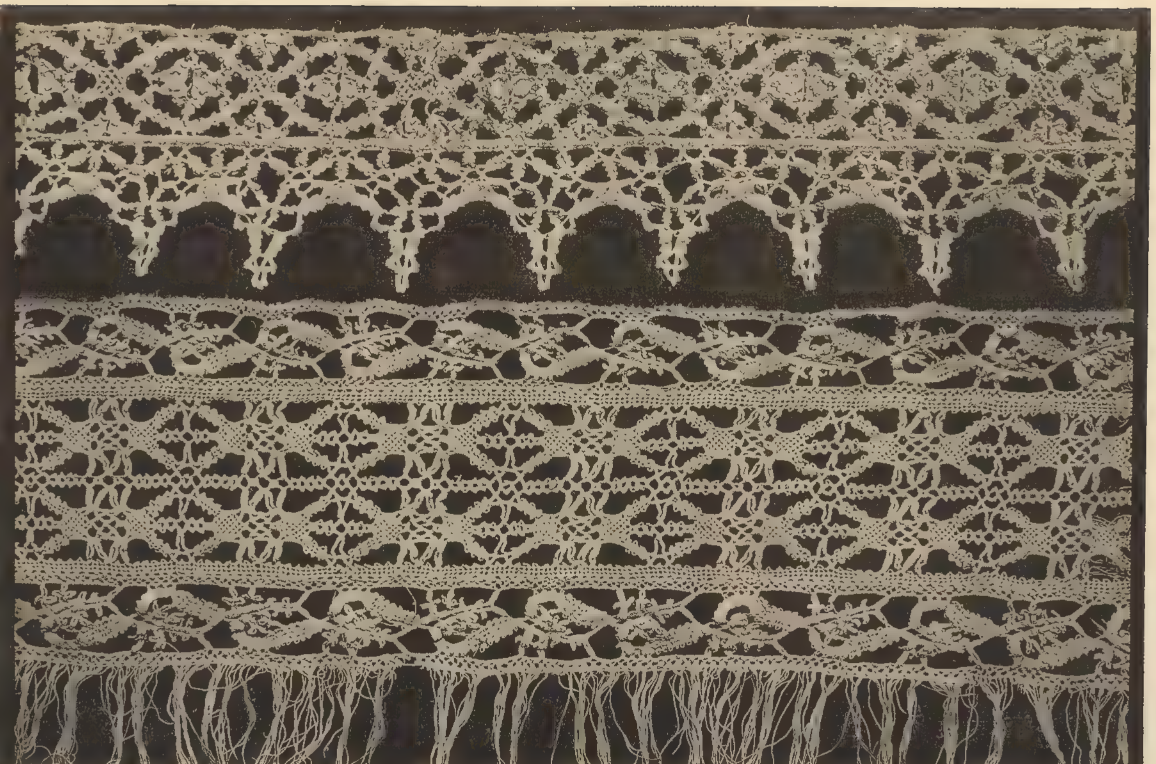
16.—17. JAHRHUNDERT



1 d. w. Grösse

THEIL DER »SPANISCHEN SPITZE« AUF TAFEL 37

in grösserem Masstabe



1/2 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZEN

16.—17. JAHRHUNDERT



a — 1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, ITALIENISCHE ART
16.—17. JAHRHUNDERT



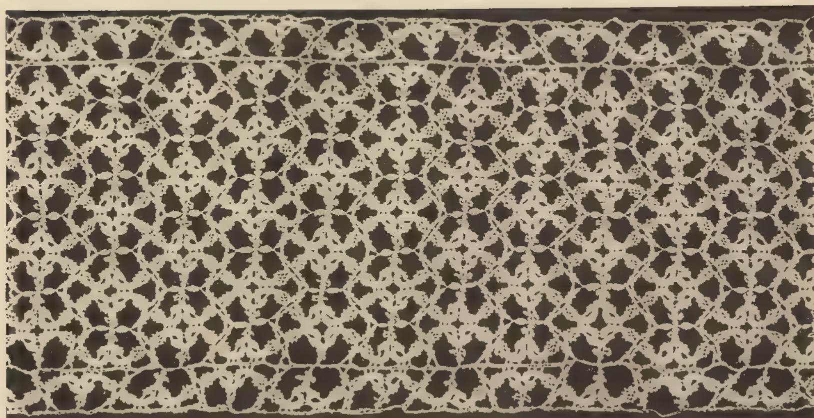
b — 1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, WIE OBEN



c — 1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, WIE OBEN



a 1/4 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE

16.—17. JAHRHUNDERT



b c 1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZEN, SPÄTERER ITALIENISCHER RENAISSANCE-TYPUS

ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



1/3 d. w. Grösse

KLÖPPELARBEITEN, WAHRSCHEINLICH NIEDERLÄNDISCH

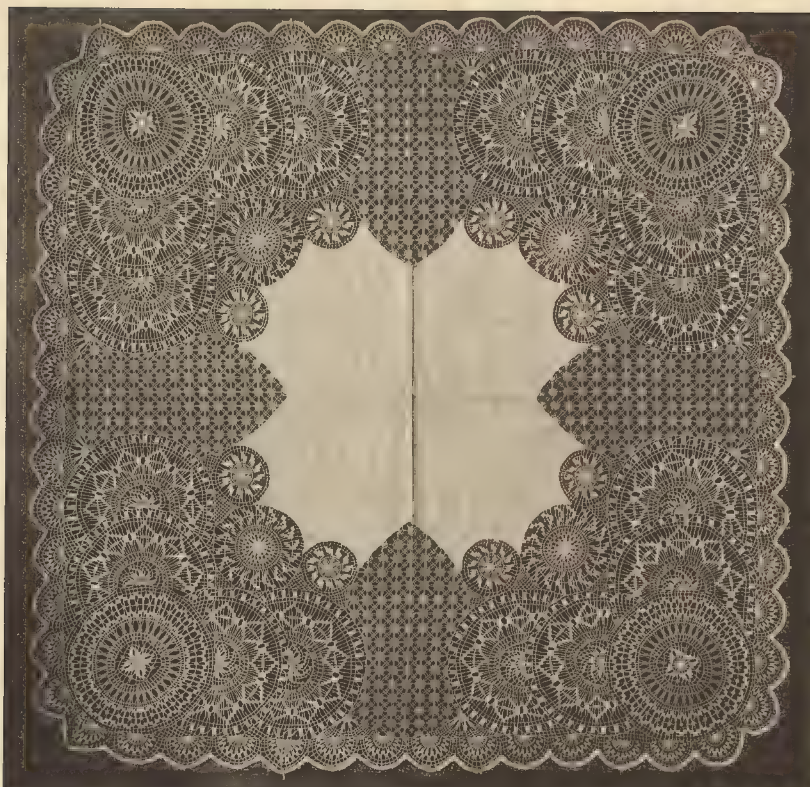
ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



1/4 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZEN, WAHRSCHEINLICH NIEDERLÄNDISCH

ERSTE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



1/3 d. w. Grösse

NADELSPITZE, SOG. SOLSPITZE, SÜDAMERIKANISCH
DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS



1/4 d. w. Grösse

NADELSPITZE, SPANISCH
DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS



a ¹⁄₄ d. w. Grösse



b ¹⁄₄ d. w. Grösse



c ¹⁄₃ d. w. Grosse



d ¹⁄₃ d. w. Grosse

a b FARBIGE KLÖPPELSPITZEN, RUSSISCH
ZWEITE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS

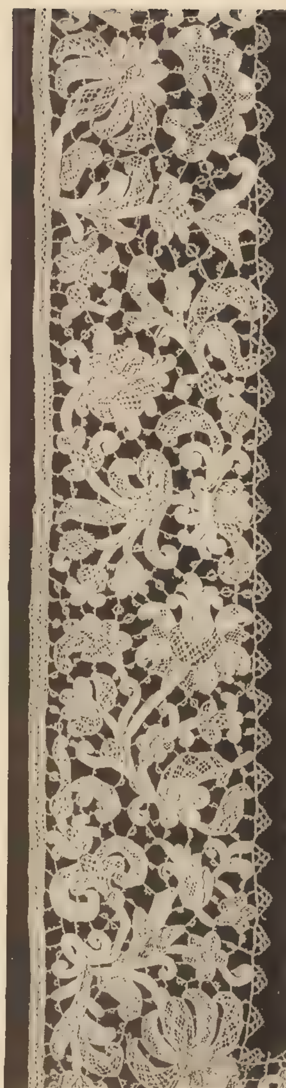
c d FARBIGE KLÖPPELSPITZEN, SLOVAKISCH
ERSTE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS



a über 1/2 d. w. Grösse

ANGEFANGENE NÄHARBEIT AUF EINER PERGAMENTUNTERLAGE MIT VORZEICHNUNG

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



b [illegible] d. w. Grösse

NÄHSPITZE ITALIENISCH ODER SÜDDEUTSCH

MITTE DES 17. JAHRHUNDERTS



ZWEI KRAGEN, SOG. V

ZWEITE HÄLFTE DE



1/4 d. w. Grösse

ENEZIANER RELIEFSPITZE

ES 17. JAHRHUNDERTS

47, 48

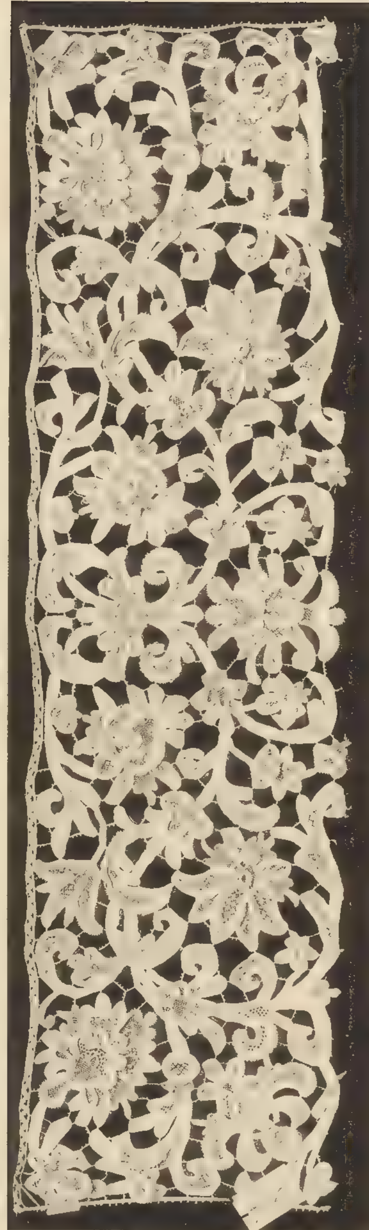


a

VENEZIANER RELIEFSPITZE«, NÄHARBEIT, OBERITALIEN ODER TIROL

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

1/4 d. w. Grösse



b

LITZENSPITZE, OBERITALIEN ODER TIROL

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

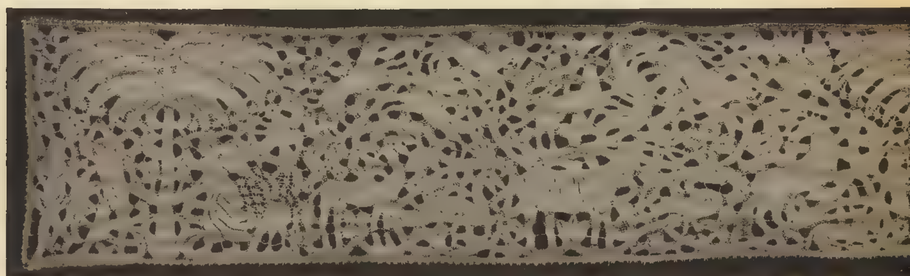
1 d. w. Grösse



a

›VENEZIANER RELIEFSPITZE‹, GENÄHT,

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRH



b

KLÖPPELSPITZE (MIT DER DARSTELLUNG
NIEDERLÄND

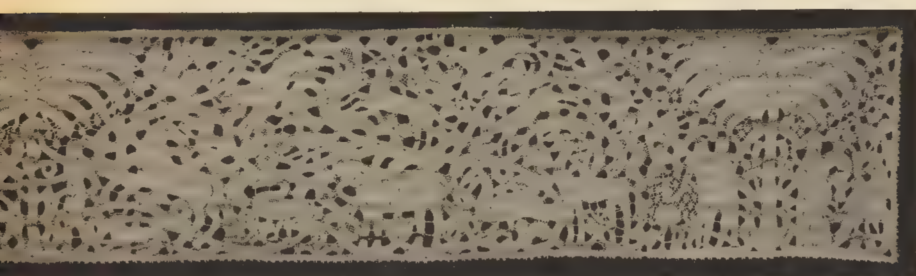
WAHRSCHEINLICH ZWEITE HÄLFTE DES



1/3 d. w. Grösse

WOHL KIRCHLICHER BESTIMMUNG

HUNDERTS (VGL. TAFEL 52)



1/4 d. w. Grösse

DREIER SCENEN AUS DEM PARADIESE)

DISCH (?)

17. JAHRHUNDERTS (VGL. TAFEL 53)



1/2 d. w. Grösse

THEIL DER »VENEZIANER SPITZE« AUF TAFEL 50, 51a

in grösserem Massstabe



½ d. w. Grösse

THEIL DER SPITZE AUF TAFEL 50, 51 b

in grösserem Massstabe



a — 1/3 d. w. Grösse

VENEZIANER RELIEFSPITZE, MIT BENÜTZUNG VON LITZEN GENÄHT

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



b — 1/3 d. w. Grösse

ÄHNLICHE, ABER FLACHER GEHALTENE, SPITZE



a ¹/₄ d. w. Grösse

ECHTE »GUIPURE« AUS FARBIGER SEIDE

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



b ¹/₃ d. w. Grösse

GEKLÖPPELTE SILBERSPITZE, ITALIENISCHE ART

16.—17. JAHRHUNDERT



c ¹/₄ d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, DEUTSCH ODER SLAVISCH

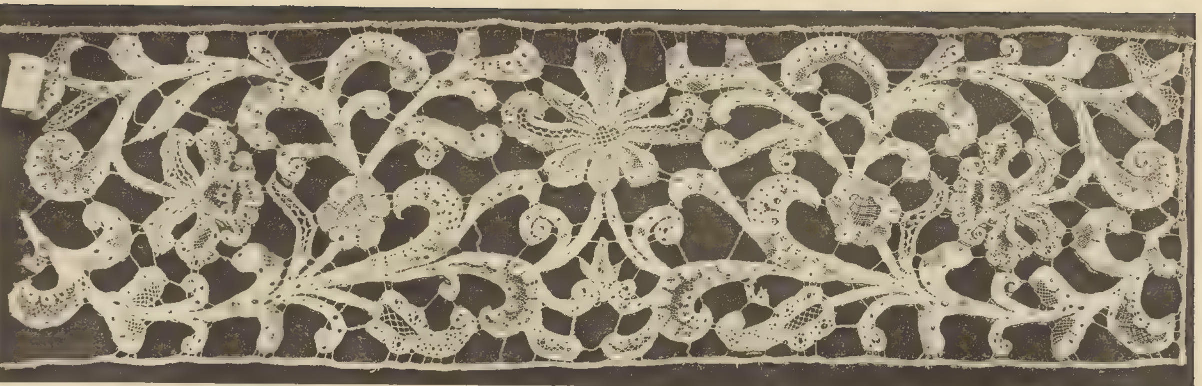
17.—18. JAHRHUNDERT



d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE MIT EINGELEGTEM STÄRKEREN FADEN, SPANISCH (?)

ZWEITES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



a — 1/1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE MIT EINGELEGTEM STÄRKEREN FADEN, NIEDERLÄNDISCH (?)

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



b — 1/1 d. w. Grosse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH (?)

ZWEITE HÄLFTE DES 17. BIS ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS



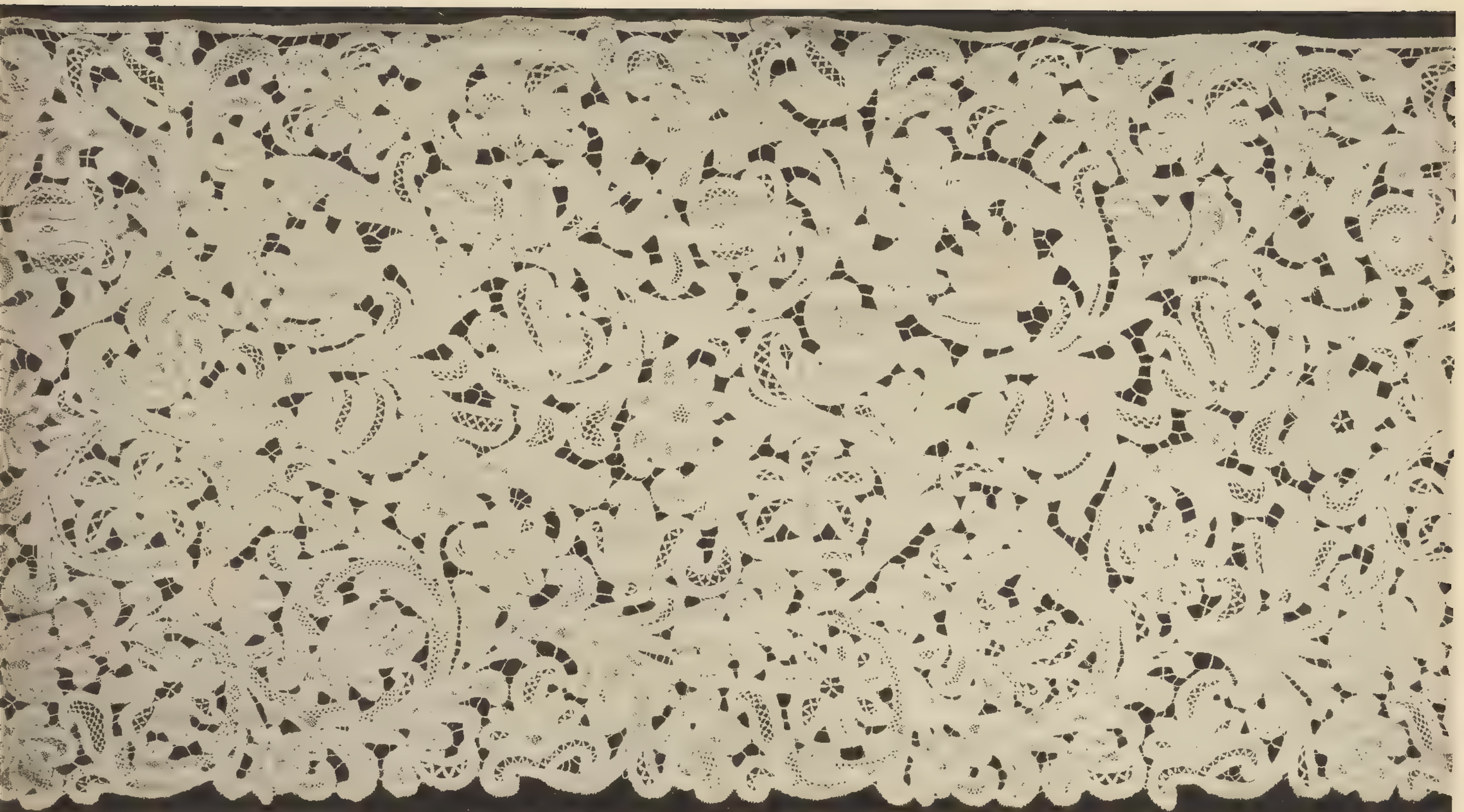
1/5 d. w. Grösse

KRAGEN UND ARMBESÄTZE, GEKLÖPPELT, NIEDERLÄNDISCH (?)
ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



1/1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH
ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS



gegen 1/[illegible] d. w. Grösse

KLÖPPELBESATZ EINER ALBA, NIEDERLÄNDISCH

ZWEITE HÄLFTE DES 17. JAHRHUNDERTS

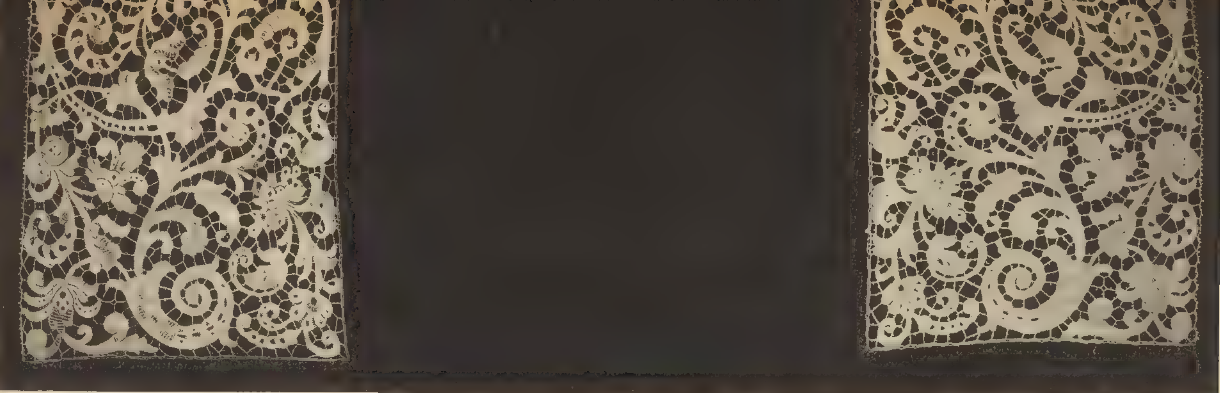


gegen 1/4 d. w. Grösse

KELCHDECKE, GEKLÖPPELT, DEUTSCH ODER NIEDERLANDISCH

ZWEITE HÄLFTE DES 17. BIS ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS



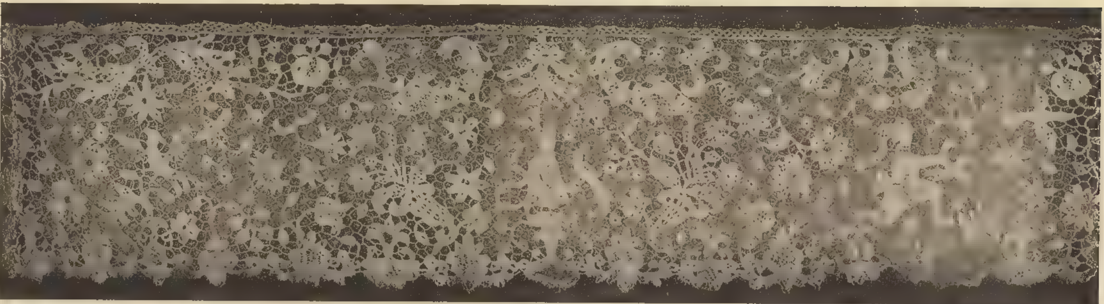


a 1/3 d. w. Grösse

KRAGEN, GEKLÖPPELT, FRANZÖSISCH ODER NIEDERLÄNDISCH

LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS (VGL. TAFEL 64)

Der genähte innere Besatz (Rosalinspitze) wohl etwas jünger



b 1 d. w. Grosse

NÄHSPITZE, FRANZÖSISCH (SPÄTERER LOUIS-XIV-STIL)

UM 1700



THEIL DER KLÖPPELSPITZE AUF TAFEL 62, 63

in grösserem Massstabe



[illegible] d. w. Grosse

NÄHSPITZE, TYPUS DER „ROSALINSPITZE", ITALIENISCH ODER FRANZÖSISCH

ENDE DES 17. BIS ANFANG DES 18. JAHRHUNDERTS



ungefähr [illegible] d. w. Grosse

NÄHSPITZE, WOHL FRANZÖSISCH

ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS (?)



a 1/2 d. w. Grösse

SEIDENSPITZE, GENÄHT, ITALIENISCH

GEGEN ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS



b 2/3 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, ROSALINARTIG, ITALIENISCH (?)

ENDE DES 17. JAHRHUNDERTS



½ d. w. Grösse

NÄHSPITZE, FRANZÖSISCH

SPÄTERER LOUIS-XIV-STIL (VGL. TAFEL 68)



$^1/_2$ d. w. Grösse

THEIL DER SPITZE AUF TAFEL 67

in grösserem Massstabe



a 1 d. w. Grosse

NÄHSPITZE MIT GELEGTEN LITZEN, NIEDERLÄNDISCH ODER DEUTSCH (?)
LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



b 1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH (?)
LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



a gegen 1/4 d. w. Grösse

KELCHDECKE MIT KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH
LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



b gegen 1/4 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH
LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



a — 1/[illegible] d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH ODER AUS SCHLESWIG (TONDERN)
17. BIS 18. JAHRHUNDERT



b — 1/[illegible] d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH
LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



1/2 d. w. Grosse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH

LETZTES DRITTEL DES 17. JAHRHUNDERTS



1/4 d. w. Grösse

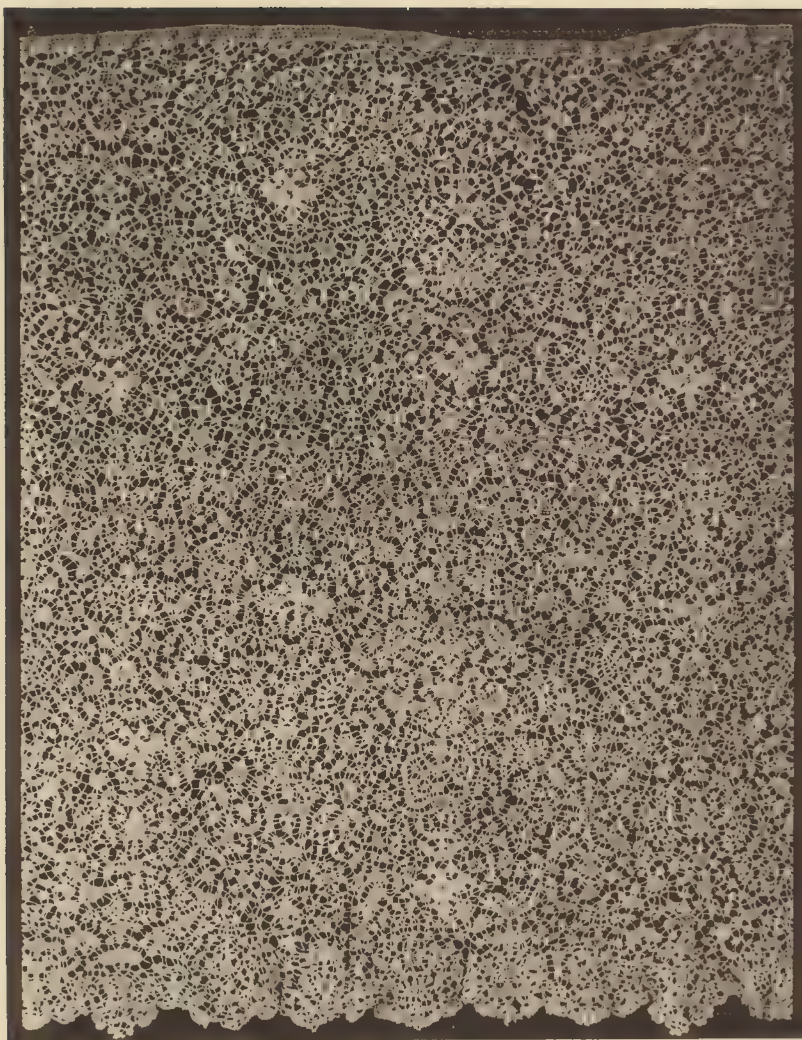
TAUFDECKE, GEKLÖPPELT, NIEDERLÄNDISCH

ENDE DES 17. ODER ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS



KLÖPPELSPITZEN, MEHR VOLKSTHÜMLICHER ART

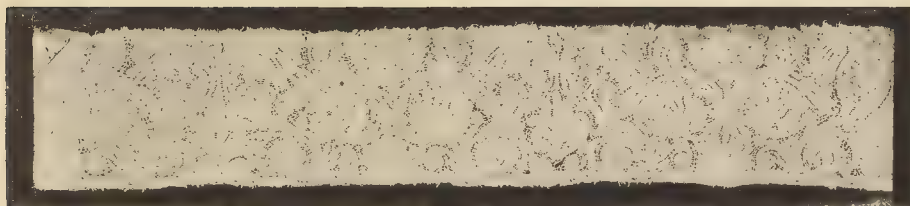
18. JAHRHUNDERT



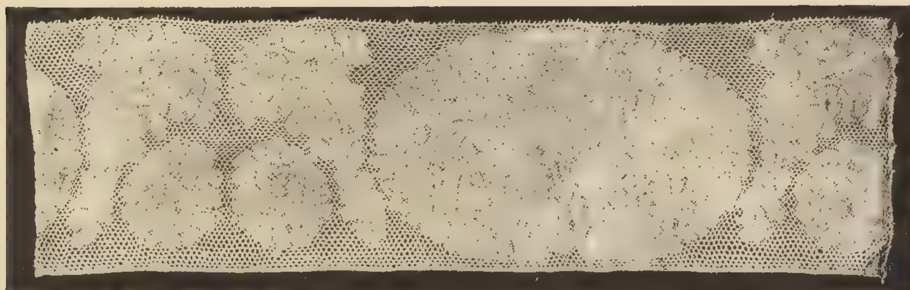
1/4 d. w. Grösse

KLÖPPELBESATZ EINER ALBA, NIEDERLÄNDISCH

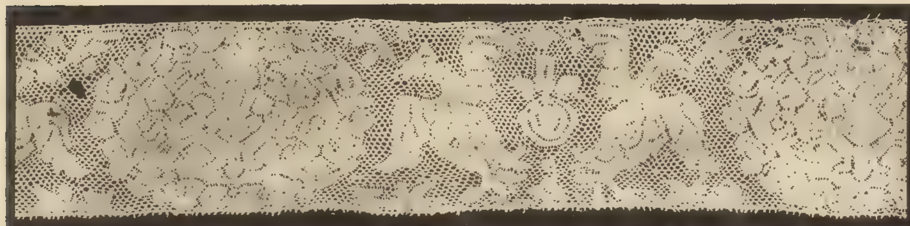
ENDE DES 17. BIS MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



a 2/3 d. w. Grösse



b 1/2 d. w. Grösse



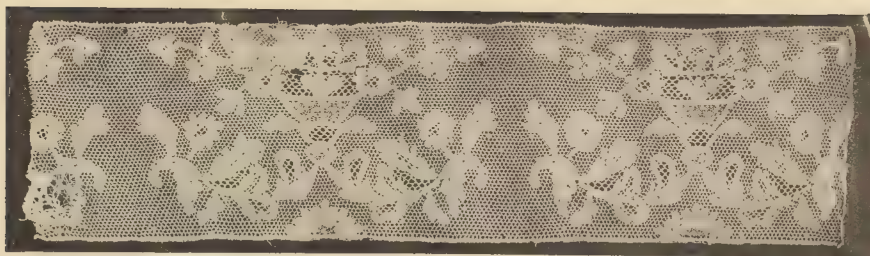
c 1/2 d. w. Grösse



d 1/2 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZEN, NIEDERLÄNDISCH

17. JAHRHUNDERT



a $^{1}/_{2}$ d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH

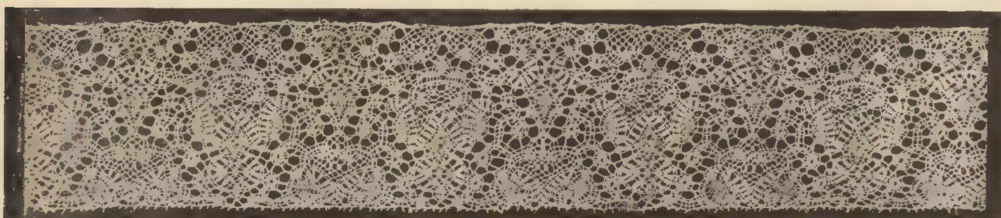
GEGEN MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS, SPÄTERE SOG. »POTTENKANT«



b $^{1}/_{2}$ d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH

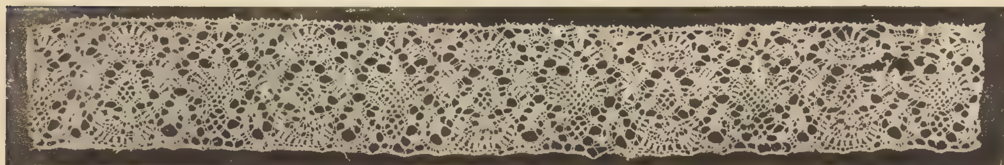
18. JAHRHUNDERT, PLISSIERTER BESATZ EINER HAUBE AUS BÖHMEN



c $^{1}/_{2}$ d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, NIEDERLÄNDISCH ODER SCHLESWIG (TONDERN)

18. JAHRHUNDERT, VIELFACH ALS »BINCHE« BEZEICHNET



d $^{1}/_{2}$ d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE WIE OBEN



d. w. Grosse

CRAVATTEN-ENDE, SOG. »POINT DE SEDAN«, GENÄHT, WOHL BRÜSSELER ARBEIT

ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS (VGL. TAFEL 79)

Diese Stücke kommen ursprünglich immer paarweise vor



¹/₁ d. w. Grösse

THEIL DER CRAVATTE AUF TAFEL 78

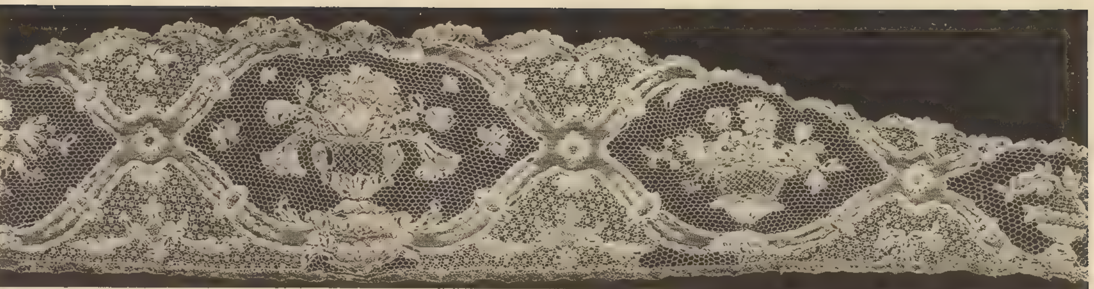
in grösserem Massstabe



etwa [illegible] d. w. Grösse

HAUBENDECKEL, NÄHSPITZE, BELGISCH ODER FRANZÖSISCH

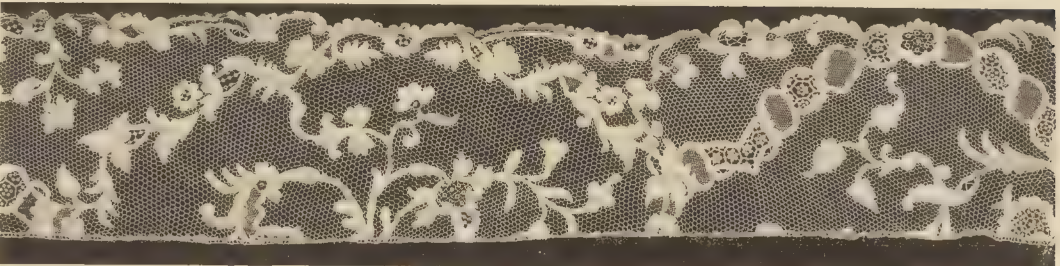
ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS



a 1/1 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, BELGISCH ODER FRANZÖSISCH

ERSTE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS



b 1/1 d. w. Grösse

NÄHSPITZE, BELGISCH ODER FRANZÖSISCH

SPÄTER LOUIS-XV-STIL



. d. w. Grösse

CRAVATTEN-ENDE, SOG. »POINT D'ANGLETERRE«, BRÜSSELER KLÖPPELSPITZE

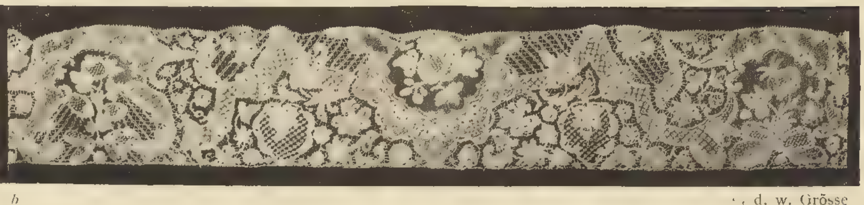
ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS



a 1/1 d. w. Grosse

BRÜSSELER KLÖPPELSPITZE

ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS



b 1/1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE, WIE OBEN



d. w. Grösse

CRAVATTEN-ENDE, GEKLÖPPELT, BRÜSSEL

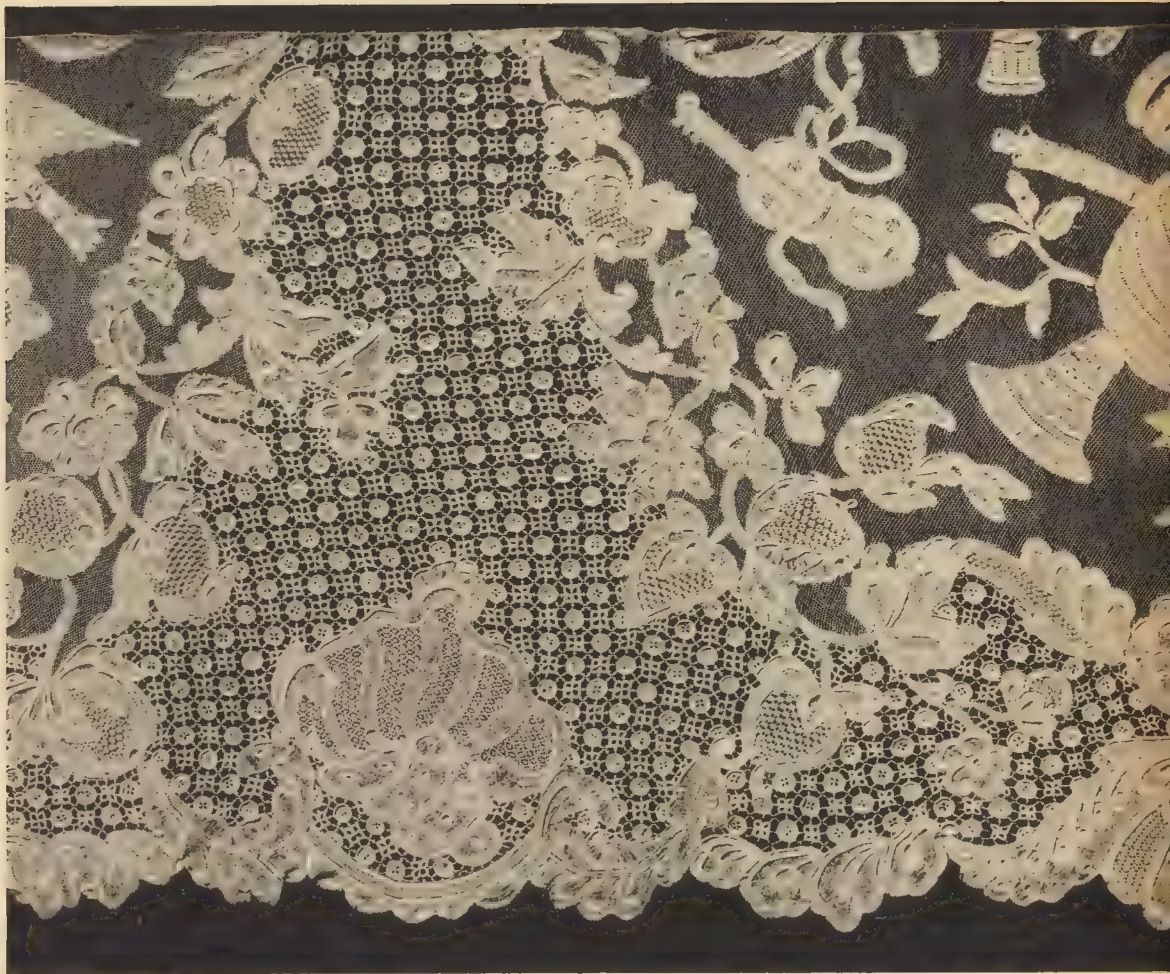
ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS (VGL. TAFEL 85)



½ d. w. Grösse

THEIL DER KLÖPPELSPITZE AUF TAFEL 84

in grösserem Massstabe



VOLANT, BRÜSSLER K

WAHRSCHEINLICH ZWEITES VIERT



1/2 d. w. Grösse

LÖPPELSPITZE

EL DES 18. JAHRHUNDERTS



a — 1/3 d. w. Grösse

BRÜSSLER KLÖPPELSPITZE

ZWEITES DRITTEL DES 18. JAHRHUNDERTS



b — 1/4 d. w. Grösse

GRÖSSERES STÜCK DER OBIGEN SPITZE

in kleinerem Massstabe



a — 1/1 d. w. Grösse



b — 1/1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZEN, BRÜSSLER ART

GEGEN MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



a d. w. Grösse



b ½ d. w. Grosse

HAUBEN-BARBEN, GEKLOPPELT. *a* MECHLER, *b* BRÜSSLER ART

MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



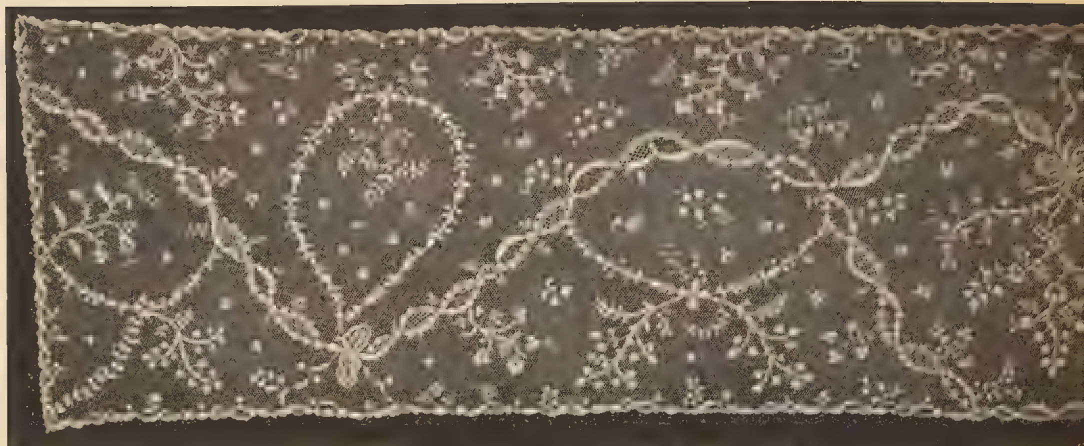
a 1 d. w. Grösse

BARBE, MECHLER KLÖPPELSPITZE
ZWEITES VIERTEL DES 18. JAHRHUNDERTS



b 1 d. w. Grösse

BARBE, VALENCIENNES,
GEKLÖPPELT
UM DIE MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



a

»VOLANT«, GENÄHT, BELGI
LOUIS-X



b

DEVANTS«, ZU OBIG



1/3 d. w. Grösse

SCH ODER FRANZÖSISCH

I-STIL



d. w. Grosse

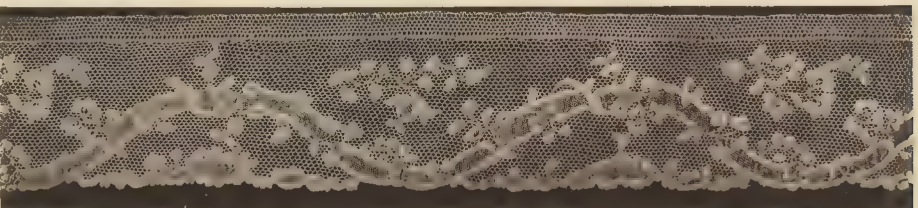
EM »VOLANT« GEHÖRIG



a … d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE AUS GOLDFADEN, MIT BUNTEN METALLPLÄTTCHEN BESETZT, VENEZIANISCH (?)

LOUIS-XVI-STIL



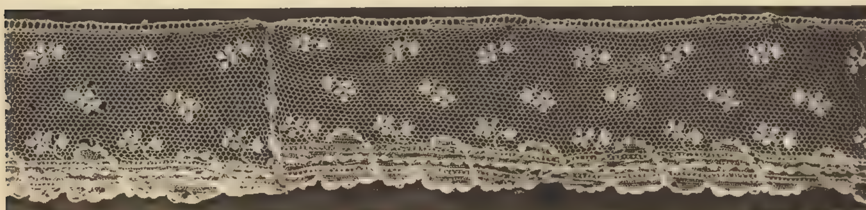
b … d. w. Grösse

NÄHSPITZE, BELGISCH ODER FRANZÖSISCH

LOUIS-XVI-STIL



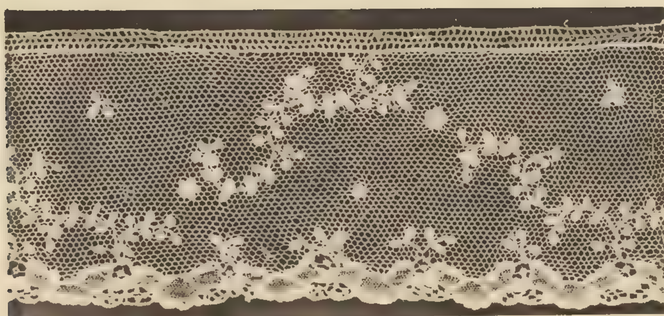
a 5/8 d. w. Grösse



b 1/2 d. w. Grösse



c 1/2 d. w. Grösse



d 1/2 d. w. Grösse

NÄHSPITZEN, BELGISCH ODER FRANZÖSISCH

SPÄTERER LOUIS-XVI-STIL



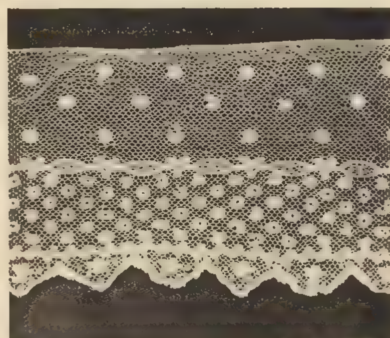
a gegen ½ d. w. Grösse



b gegen ½ d. w. Grösse



c gegen ½ d. w. Grösse



d ½ d. w. Grösse

a, b, d NÄHSPITZEN

c KLÖPPELSPITZE

ENDE DES 18. UND ANFANG DES 19. JAHRHUNDERTS



a [illegible] d. w. Grosse

KLÖPPELSPITZE, VALENCIENNES
ZWEITE HÄLFTE DES 18. JAHRHUNDERTS



b [illegible] d. w. Grosse

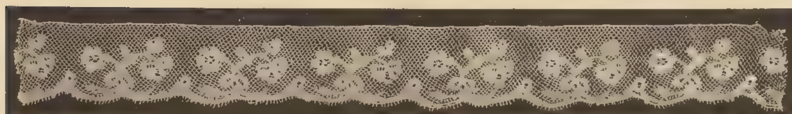
KRAGEN, GEKLÖPPELT
UM 1800



a — 1/4 d. w. Grösse

HAUBENDECKEL, GEKLÖPPELT, NIEDERLÄNDISCH

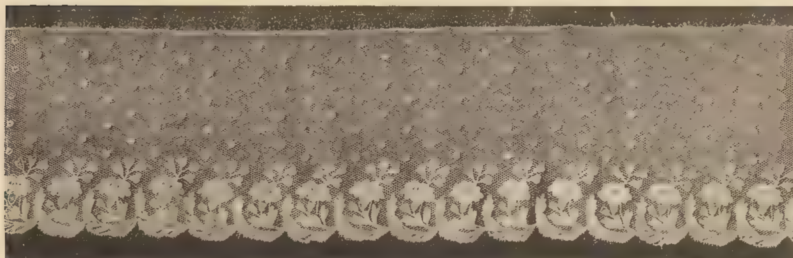
MITTE DES 18. JAHRHUNDERTS



b — 1 d. w. Grösse

KLÖPPELSPITZE »VALENCIENNES«

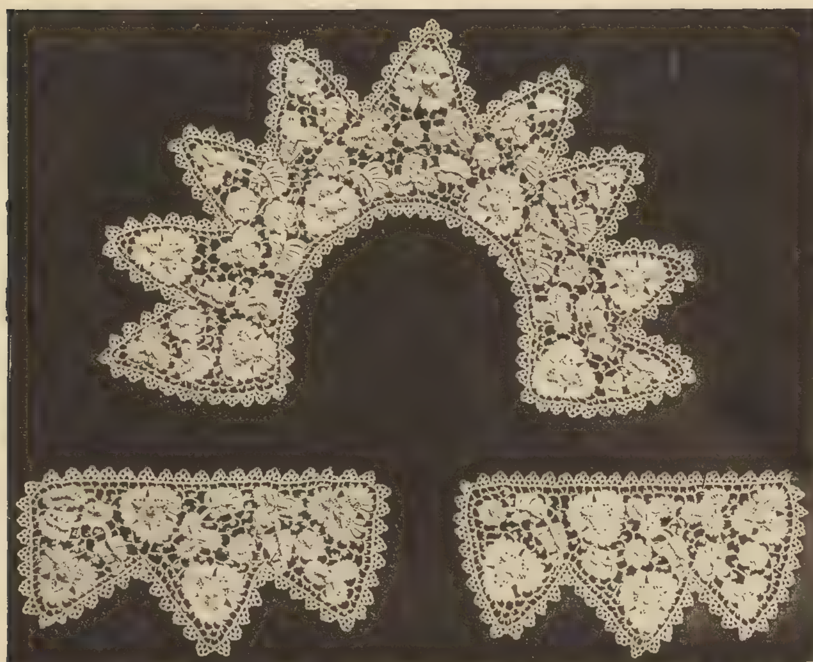
mit dem seit den Zwanzigerjahren des 19. Jahrhunderts üblichen Diagonalgrunde



c — 1/3 d. w. Grösse

AUFNÄHSPITZE, FRANZÖSISCH ODER BELGISCH

ERSTE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS



a — 1/5 d. w. Grösse



b — 1/1 d. w. Grösse

IRISCHE HÄKELSPITZEN

ZWEITE HÄLFTE DES 19. JAHRHUNDERTS



a $^1/_3$ d. w. Grösse

GEWEBTE SPITZE, DEUTSCH
17.(?)—18. JAHRHUNDERT



b $^1/_3$ d. w. Grösse

GEWEBTE SPITZE
DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS



c $^1/_3$ d. w. Grösse

GEWEBTE SPITZE
DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS



d $^1/_3$ d. w. Grösse

GEWEBTE SPITZE
DRITTES VIERTEL DES 19. JAHRHUNDERTS

84-B23057

EN

D

TEXTBAND



DRUCK VON FRIEDRICH JASPER IN WIEN.